

الشّعر والتخصّصات العلميّة

د. صلاح جرّار / الأردن

لأنَّ الشعر واحدٌ من أهمّ الأجناس الأدبيّة يتوهّم بعض النّاس أنّه لا يصدر إلّا عن المتخصّصين في اللّغة والأدب، وأنّ غيرهم من أصحاب التخصّصات الأخرى لا يربطهم بالشعر ولا بأيّ جنسٍ من الأجناس الأدبيّة الأخرى أيّ رابط، وهذا وهم يخالف الحقيقة والمنطق، فالمتخصّص في اللّغة والأدب قد يعرف وجوه نقد الشعر ومناهجه وقد يحسن الوقوف على مواطن الجودة ومواطن التقصير فيه، ولكنّه ليس بالضرورة أن يكون قادرًا على نظم بيت واحد من الشعر، فكم من ناقد مرموق لا يحسن نظم الشعر، وكم من لغويّ أو عالم في النحو لم يقترب من الشعر إلّا قراءةً واطّلاعًا واستشهادًا. ولكنّ ذلك لا ينفي أن ينبغ من أهل اللّغة والأدب شعراء لهم صيتٌ ذائع كالمعرّي والحريري وسواهما. إلّا أنَّ ما يحول دون كتابة بعض المتخصّصين في الأدب واللّغة والنقد للشعر وما يجعل بعضهم الآخر من الشعراء المرموقين هو ما يجعل أصحاب التخصّصات الأخرى من مهندسين وأطباء ورجال قانون ومال ينبغون في كتابة الشعر أو ينصرفون عنه، لأنّ جميع أصحاب التخصّصات أمام موهبة الشعر سواء لا فرق بين أصحاب تخصّص وأصحاب تخصّص آخر.

وقد يرى بعضهم أنّ اقتراب المتخصّصين في اللّغة والأدب والنقد من الشعر وشروطه وعناصره ومعرفتهم بها يجعلهم أكثر قابلية لنظم الشعر والقدرة عليه من غيرهم من أصحاب التخصّصات الأخرى. والذي أراه أنّ ذلك ليس شرطًا لأسباب كثيرة أهمّها أنّ قراءة اللّغة والأدب والاطّلاع عليها ليست مقصورة على المتخصّصين فيهما، فكم من مثقّف مغرم بقراءة كتب الأدب من رواية وقصّة قصيرة ونصوص مسرحية وأشعار ومقالات وغير ذلك! وكم من شخصٍ ربّما لا يتجاوز تعليمه الصفوف الابتدائيّة أو الثانويّة متعلّق أشدّ التعلّق بدواوين الشعراء القدماء والمحدثين. ولئن كان المتخصّصون في اللّغة والأدب قد اكتسبوا المعرفة فيهما من خلال المدرسة والجامعة والالتزام ببرامج تعليميّة ومناهج محدّدة مرسومة وملزمة للمتعلّم، فإنّ غيرهم قد اكتسبوا المعرفة اللّغويّة والأدبيّة من خلال القراءة الحرّة والممتعة ممّا قد يجعل علاقتهم باللّغة والأدب علاقة عشق ومحبّة وحفظ وإتقان.

ومن جهة أخرى، فإنّ موروث الأمّة العربيّة الشعريّ يكشف لنا بكلّ وضوح عن حقيقة ثابتة، وهي أنّ الشعر لم يعرف التمييز بين التخصّصات ولم يقترن بتخصّص دون آخر، فنجد من الشعراء مَن هم لغويون ومَن هم فقهاء ومَن هم رجال سياسة واقتصاد ومَن هم مهندسون أو أطباء أو قضاة ومحامون أو علماء فلك أو فيزياء أو رياضيات، ومَن يقرأ كتاب "عيون الأنباء في طبقات الأطباء" لابن أبي أصيبعة فإنه يكتشف عمق العلاقة التي استمرت بين الطبّ والشعر، يشهد على ذلك ابن زهر وابن رشد وابن سينا وغيرهم، وفي رأيي أنّ خصوصيّة العلاقة بين الطبّ والشعر تعود إلى ما يشترك فيه الشاعر والطبيب من شرط الحسّ الإنساني لنجاحهما.

وكذا يُقال عن العلاقة بين الهندسة والشعر، فالهندسة تعتمد على القدرة الفائقة على التخيّل وإبداع الصورة كما هو الشعر، كما أنّ الشعر هو شكل من أشكال العمل الهندسي لبناء مادتّه اللّغة. والمحامي حين يتبنّى حقًّا يدافع عنه فإنه لا يختلف عن الشاعر الذي لولا تبنّيه في قصيدته لقضيّة إنسانيّة تخصّه أو تخصّ غيره، لجاءت قصيدته غثّة باردة.

ولو نظرنا في أسماء الشعراء العرب المرموقين لوقفنا على عدد كبير منهم ممّن كانوا أطباء أو محامين أو قضاة أو مهندسين أو رجال سياسة، من أمثال إبراهيم ناجي وأحمد رامي ونزار قباني وأحمد زكي أبوشادي ومصطفى وهبي التل (عرار) وعبد السلام العجيلي ورفعت الصليبي وضيف الله الحمود وصبحي القطب وعبدالمنعم الرفاعي، وغيرهم كثير.

إنّ الشعر حالة إنسانيّة تتجاوز الحدود الاجتماعيّة والطبقيّة والتعليميّة وتنبت حيث توجد الموهبة والملكة والرؤية العميقة والحسّ المرهف، وتحتفي بالإبداع في استلهام الخبرات والمعارف والقدرات الذهنيّة الخاصّة.

المجتمع الرقمي:
من الشفافية إلى الديمقراطية

د. سعيد سهمي/ المغرب

لَقَد حلَّ إبدال الرقميّة (paradigme du numérique) كبديل عالمي جديد، بما تحمله كلمة الجدّة من معنى، نظرًا لما يطرحه من متغيرات جديدة لم تكن في حسبان الإنسان، ومن شأن ذلك أن يخلق نوعًا من الشفافية العالمية (apparence mondiale) التي تعني الانتقال من مرحلة الغموض وادِّخار المعلومة وانتشار النفاق الاجتماعي والكذب والخديعة وغيرها من القيم السلبية، إلى قيمة الوضوح والشفافية عبْر ما تتيحه الوسائل التكنولوجيّة الحديثة من إمكانيات لخلق مجتمع شفاف واضح، ولعلَّ ذلك من أهم معاني العولمة (la mondialisation) التي سعت إلى جعل العالم الواسع يبدو كقرية صغيرة.

من هذا المنطلق، فإنَّ الشفافية تعني الوضوح في العلاقات الإنسانيّة والاجتماعيّة والذي يمكن أن يتمظهر بشكل جلي في ميادينَ كثيرةٍ: علميّة وتجاريّة وسياسيّة وثقافيّة وفكريّة وإعلاميّة، وهو ما يجعل المعلومة متاحة للجميع ويجعل إمكانيّة التقدُّم والتفوُّق من حق الجميع وليست حكرًا على بعضهم.

الرقميّة والشفافيّة الإعلاميّة

لقد أصبح بإمكان الجميع الوصول إلى المعلومة في وقت قياسي من مختلف مواقع التواصل التي تتيحها الإنترنت، كما أصبح بإمكان الجميع إذاعة المعلومات ونشرها بمختلف الطرق وبالصوت والصورة، ولم تعُد المعلومة محتكرة من طرف وكالات الأنباء التي كانت وحدها تحتكر المعلومة وتبيعها لباقي الوكالات الإقليميّة بعد أن تجرّد

المعلومة من جوهرها، أو تتصرّف بها بما يخدم الأجندات السياسيّة. فقد صار بإمكان الجميع أن يلتقط المعلومة في حينها ويرسلها إلى أبعد الحدود، وهو الأمر الذي يمكن معه أن ننتقل من مجتمع تقليدي معلوماتيًّا إلى مجتمع حداثي وشفاف، ومنه إلى مجتمع دولي ديمقراطي على مستوى تداول المعلومات.

لقد عوّضت المواقع الإلكترونيّة التواصليّة القنوات العالميّة التي كان بعضها من قبْل يغطّي على الحقيقة أو يدلّسها، كما كانت أخرى تلفّقها أو تحتكرها لتبيعها بأثمان باهظة، أمّا الآن فالخبر أصبح ينتقل من عين المكان وفي وقت قياسي إلى أبعد الحدود ليصل الجميع بطرق مختلفة وحديثة قوامها السرعة والفعاليّة، هذه المنافسة للقنوات التقليديّة قد تؤدي إلى نتائج إيجابيّة في البحث عن الخبر وحُسن نقله للمتلقّي.

الرقميّة والشفافية الإداريّة والقانونيّة

لقد دخلت الرقميّة مجال المؤسسات القانونيّة من بابها الواسع باعتبارها دليلًا وشاهدًا، فقد أصبحت المعلومات القانونيّة متداولة ومتاحة للجميع، كما أصبح بإمكان الفرد أن يستعين بالوسائط الحديثة ككاميرات المراقبة لتوثيق ما حدث، والاستعانة به في الدفاع عن نفسه بالصوت والصورة، بحيث تستعين المؤسسات القانونيّة والقضائيّة المختصة بالتسجيلات الصوتية والمصوّرة في إصدار الأحكام والبتّ في القضايا المطروحة؛ فكثيرًا ما أصبحنا نشاهد في مواقع التواصل الاجتماعية، موظفًا يجرَّد من وظيفته بسبب رشوة أو تحرش أو خرق قانوني تداوله نشطاء على موقع من المواقع الإلكترونيّة وهو ما لا يستطيع معه المتهم إنكاره عندما يقف وجهًا لوجه أمام جريمته بالصوت والصورة.

الرقميّة والشفافيّة الثقافيّة والفكريّة

كم كانت العبقريات منتشرة في أزمنة سابقة بسبب السرقة والاقتباس واختلاس الترجمات من مواقع بعيدة أو تقليد كاتب خارج الحدود، وقد أتاحت الرقميّة اليوم أن تكتشف مصدر المعلومة بمجرّد النّقر على زرّ محرك البحث



غوغل (google)، كما أنَّ المعلومة لم تعُد مقصورة على أحد، كما أصبح بإمكان الجميع الارتقاء علميًّا ومعرفيًّا، وهو ما ينذر بنهاية زمن العبقريّة.

من جهة أخرى يبدو أنَّ الشفافية على المستوى العلمي والأكاديمي أصبحت أكثر حضورًا بفعل التداول الرقمي للأطروحات الجامعية والبحوث التي تجعل الطالب في غنى عن السفر لآلاف الكيلومترات للاطِّلاع على ما جدَّ في الجامعات ومعاهد البحث العلمي، خاصة وأنَّ عناوين البحوث والأطروحات الجامعية أصبحت تنشر على الإنترنت لتفادي إعادة وتكرار ما تمَّ الوصول إليه من جهة، فلا داعي لإعادة الاشتغال في بحث علمي سبق أن تمَّ الاشتغال عليه، ومن جهة ثانية فإنَّ العملية تساعد في تطوير البحث العلمي من خلال تطوير البحوث الجاهزة مسبقًا، وهو ما يدعو الجامعات والأكاديميات والمؤسسات العلميّة إلى نشر كل البحوث العلميّة نشرًا تامًّا أو على الأقل نشر عناوينها وملخصاتها من أجل تواصلٍ علميٍّ راقٍ.

الرقميّة والشفافيّة المؤسساتيّة

أصبح بإمكان الجميع الاطِّلاع على المؤسسات المختلفة وعلى كيفيّة اشتغالها، على الرّغم من أنَّ مسألة الأخلاق والأعراف الاجتماعية ما تزال مانعة للانخراط الفعلي في الرقابة الإلكترونية خاصة في الدول والمجتمعات المحافظة، وهو ما يجعل إمكان تنزيل هذه الشفافية محدودًا، وإن كان الواقع يتطلّب رقابة وحكامة رشيدة في مجال مراقبة المؤسسات العموميّة عبْر الوسائط الإلكترونية الحديثة من خلال خلق تواصل دائم بين المؤسسة العمومية وبين المسؤولين والمراقبين عبر الإنترنت وكاميرات المراقبة وفق شروط دقيقة من أهمها مراعاة أخلاقيات المجتمع ومراعاة السر المهني.

يمكن عبْر هذه العمليّة تحقيق إيجابيات عدة؛ من أهمها منع الغش في المؤسسات التعليمية، كما يمكن أن تؤسس لتخليق المدرسة من خلال جعل الرقابة هادفة إلى الشفافية في التعامل مع ما يجري بفضل الكاميرات، كما يمكن للجميع نشر ما يجري في الساحة التربوية وإيصاله في حينه إلى الجهات المسؤولة لاتِّخاذ الإجراءات اللازمة. ويمكن أن تسير على هذه الشاكلة جميع المؤسسات العمومية بحيث يمكن أن تستثمر المراقبة عن بُعد لمنع السلوكات المنحرفة مثل الرشوة والمحسوبية والزبونية، ويمكن أن تصل هذه إلى الرقابة القانونية من خلال مراقبة ما يجري في الشوارع والأزقة للرجوع إليه عند الضرورة، لمحاربة الجريمة.

الرقميّة والديمقراطيّة

حين تتحقَّق الشفافية في المجتمع ستكون الديمقراطية تحصيلًا حاصلًا؛ لأنَّ العلاقات والمعاملات الإنسانية ستكون أكثر وضوحًا، ولن ينخرط الفرد في الغش والخداع، كما يمكن بفضل هذه الشفافية القضاء على أشكال الغش

والتدليس التي يمكن أن تطال مستقبلًا الانتخابات وغيرها، على الرّغم من ما يتطلبه ذلك من حكامة جيدة، من طرف الدولة ثم من طرف هيئات المجتمع الدولي.

إنَّ الديمقراطية هنا تعني أنَّ الجميع قادرون على التطور والارتقاء، وأنَّ زمن الاحتكار قد انتهى، سواء تعلق الأمر باحتكار المعرفة أو احتكار العلم أو احتكار المعلومات، بحيث يمكن للجميع عبْر الرقميّة أن ينشر وأن يكتب وأن يتعلم وأن يروِّج المعلومة وأن يستثمر الوسائط الرقميّة الحديثة للمطالبة بحقوقه والدفاع عن قضاياه.

الشفافية والحاجة إلى تخليق المجتمع

يُقصد بالتخليق كيفيّة توجيه وترشيد هذه الشفافية الرقميّة من خلال رقابة شديدة وحكامة رشيدة؛ لأنَّ عملية الفضح وإذاعة المعلومات بشكل غير ممنهج وغير هادف بإمكانها أن تؤدّي إلى ما لا تُحمد عقباه من صراعات اجتماعية وغيرها، ومن ثم فإنَّ المؤسسات جميعها مطالبة بتخصيص لجان مراقبة تتَّسم بصفات النزاهة للقيام بهذه العملية.

من جهة ثانية، فإنَّ نشر المعلومة يتطلَّب شروطًا دقيقة، منها الشرعية القانونية للنشر، والتي يتم تجاوزها في كثير من الأحيان في ظلِّ تدفُّق المعلومات بشكل سريع يمنع الحصول على المصادر الحقيقيّة للنشر، ومن هذه الشروط احترام الخصوصيات الثقافية والدينية والعرقية وغيرها بما يضمن تكوين مجتمع رقمي متخلق.

إنَّ نتائج الشفافية يمكنها أن تنقلب إلى عكس ما نسعى إليه، بحيث إنَّنا كثيرًا ما شاهدنا كيف أنَّ اليافعين، والبالغين أيضًا، يستغلّون الرقميّة للغش في الامتحانات والمباريات وفي تداول المعلومات المضللة، وهو ما قد يؤدي إلى ضرب مبدأ الشفافية نفسه ومبدأ تكافؤ الفرص بين الممتحنين والمتبارين والباحثين الذين غالبًا ما يستثمرون موارد البحث الرقمي استثمارًا سلبيًّا.

يجب أن تُوجَّه الرقميّة لصالح القيم الإيجابيّة، ولا يمكن أن يتم ذلك إلا عبْر تضافر جهود جميع الفاعلين، عبْر التوعية الإعلاميّة والتثقيف والتكوين في المعلوميّات؛ فللأسف ما تزال الدول النامية تجعل تعلُّم المعلوميّات أمرًا ثانويًّا، وإنْ كان المجتمع الحديث، كما أوضحنا سابقًا يدعو إلى ضرورة اعتبار الرقميّة والمعلوميّات أهم ما يجب أن يفتح عليه المتعلم عينيه، باعتبار ذلك منطلقًا لتعلُّم باقي المواد التعليمية، ما دام التعليم هو مدخل التنمية وبوّابتها.

إنَّ الرقميّة، بناء على ما سبق، تسمح لجميع الدول بالتقدم والارتقاء بما تتيحه من إمكانات هائلة، لهذا يبقى على الدول النامية الراغبة في التقدم أن تستثمرها لصالحها في الاقتصاد والإدارة والتعليم وغيرها من القطاعات، ولعلَّ أيّ تأخُّر في الانتقال إلى المجتمع الرقمي سيشكل تراجعًا لسنوات طويلة إلى الوراء نظرًا للسرعة الكبيرة التي تتغيّر بها المجتمعات، ولهذا فإنَّ الاتجاه إلى الرقميّة هو التحدي الأكبر للانتقال إلى الحداثة بمفهومها المعاصر.

الكتابة العربيّة
عن الفن

تَخَصَّصَت وتحدَّدت وتداخَلَت، وأثَّرَت على بعضها بعضًا، أنواع أو أجناس أو مجالات الكتابة عن الفن أو علومه عبْر تاريخها القصير نوعًا ما، مقارنةً بالعلوم الأخرى كالفلسفة والنقد الأدبي وغيرهما. فقد رُسِّخت علوم، إلى حدٍّ كبيرٍ نسبيًّا، مثل تاريخ الفن والنقد الفني ونظرية الفن وعلم الجمال، وغيرها من العلوم ذات الصلة مثل تاريخ الحضارات القديمة وغيره، إلّا أنّها في الغرب قد أخذت منذ نهاية القرن الفائت بالتحوُّل إلى ما بات يعرف بالكتابة الفنيّة، أي عدم تحديد الكتابة بنوع معيَّن من العلوم التقليديّة، وعوضًا عن ذلك أصبح لها هذه الصفة العامة التي تجمع بين تلك العلوم أو معظمها أو بعضها لتقدّم نصوصًا لا يمكن وفقًا لطبيعة كل نوع منها وتاريخه أن تسمّى بواحدٍ منها.

وقد وصل الأمر إلى هذه الحال لأسباب كثيرة متَّصلة بالتحوُّلات الثقافيّة والفنيّة التي يبرز من بينها التجديد الذي فرضه ما يُعرف بعالم الفن، وما يتعلَّق به من عمليّات كصناعة النجم والتسويق والتنظيم، وما يصاحبها من تأكيد دور الجاليري ووسائل الاتصال. ونتج عن ذلك الوضع تعاظُم دَوْر منظِّم أو قيِّم المعارض الفنيّة الفرديّة والجمعيّة المحليّة والدوليّة، طغى هذا الدَّوْر على أدوار المشتغلين في مجالات علوم الفن الأخرى. ولا يخفى تأثير العوامل السياسية والاجتماعية والاقتصادية المستجدّة على النَّظر في الفن وتقديمه ونشره، وقبل ذلك على مسارات الفن المعاصر ذاته.

نقول هذا بخصوص وجهة الكتابة عن الفن في الغرب الذي نظرنا إليه في التأسيس للممارسة

الفنيّة الحديثة والكتابة عنها، وما زلنا ننظر إليه. ويبدو أنَّنا في العالم العربي كذلك، في حالة الكتابة الفنيّة وبالتأكيد لأسباب مختلفة. إذ لم ترسخ لدينا الكتابة في أيٍّ من أنواع علوم الفن التقليدية؛ وذلك لحداثة عهدنا بها، ولاختلاف مدى التأثُّر بما يصل منها إلينا أحيانًا، ولقلّة معرفتنا بتاريخ كل منها ومناهجه أحيانًا أخرى. والحال كذلك، فيمكن أن يكون معظم ما كُتب عن الفن في العربيّة منذ بشائره إلى يومنا هذا يدخل ضمن الكتابة الفنيّة.

ونحنُ نحضِّر لنشر هذا الملف عن الكتابة الفنيّة العربيّة في "أفكار" طرحنا عددًا من الموضوعات الفرعيّة على مَن استكتبناهم للمشاركة برؤاهم في هذا الملف. وشملت الموضوعات تطوُّر الكتابة عن الفن في العالم العربي، وخصائص وقيمة ما قُدِّم منه في وسائل النشر المختلفة، ومدى فعاليّة الكتابة الفنيّة العربيّة في توصيل الفن في العالم العربي إلى المتلقين، ومناهج الكتابة عن الفن في العالم، ومدى تأثيرها على الكتابة الفنيّة العربيّة. وبالإضافة إلى تلك العناوين، طرحنا مُكنة الكتابة في رؤيتنا لمستقبل الكتابة عن الفن في العربية، وطبيعة الكتابة الفنيّة العربية في تناول فن الآخر القديم والمعاصر.

واستجابت هذه الثلة من الباحثين المتميزين للمشاركة، وتناوَلَ كل منهم القضيّة المطروحة من جانب يراه واضحًا ومهمًّا وله رؤية فيه. وسيجد القارئ مِن تناوُل الكتابة الفنيّة في المغرب منذ البدايات وحتى اللحظة الحاضرة، وآخر نظر في موقف الكتابة الفنيّة العربيّة من الأيدولوجيا. وهناك مَن عالج أهميّة المصطلح الفني في تعريبه وفي ابتكاره لِما له من أهميّة في فاعليّة الكتابة الفنيّة، وما ينبني عليها من مسائل تتَّصل بالتَّحكيم والعروض الجمعيّة وخلافه. ويضعنا باحثٌ عتيدٌ، أو بالأحرى يضع الكتابة العربيّة، في تحدٍّ كبيرٍ أمام المستجدّات الأدائيّة والأنواع المعاصرة من الفنون التشكيليّة، وبحث مشكلة علم تاريخ الفن في البلاد العربية وتحوُّلاته المعاصرة في الغرب، وكيفيّة النَّظر في قطاع مهمّ في الممارسة الفنيّة العربية في المهجر، ونرى عرضًا لأزمة الكتابة الفنيّة في العالم العربي بالتركيز على نقد حالها الراهن ومشكلاته وكيفيّة التغلب عليها.

ويتَّضح أنَّ هذه المقالات قد عالجت القضيّة المطروحة جزئيًّا أحيانًا، أو شموليًّا في أحيان أخرى، ممّا يبيِّن أنَّنا ما زلنا في حاجة ماسة لمعالجات أخرى لها. ولنعترف ونحن نتعامل مع نقد النقد أو نقد تاريخ الفن أو نقد النظرية والفلسفة الفنيّة في العالم العربي، أنه لا يمكن لملف، بل ملفات، أن تغطّي الموضوع. والحال كذلك، يكفينا إثارته هنا، وقد بيَّنَت الأبحاث المنشورة ذلك، وتأكيد أهميّته ودعوة الباحثين للاهتمام به في إطار مراجعة المنجز والنَّظر إلى المستقبل.

د. خالد الحمزة

عضو هيئة التحرير

الكتابة حول الفن التشكيلي: تجارب من المغرب

إبراهيم الحَيْسن/ المغرب

لا تنفصل الكتابة باللغة العربية حول الفنون التشكيلية في المغرب عن نظيرتها في الأقطار العربية، لاسيما من حيث ندرة النقاد المتخصّصين وحاجة أغلب ممارسي الكتابة النقدية إلى تكوين أكاديمي تخصُّصي. ومردُّ ذلك يعود إلى أسباب كثيرة، من بينها عدم وجود مسالك وتخصُّصات بجلِّ الكليات العربية، وكذا ضعف الدرس الجمالي وهشاشته، إلى جانب الحاجة إلى منابر إعلامية وثقافية منتظمة الإصدار، فضلًا عن قلة التحفيز وضعف النشر والتداول.

إرهاصات نقدية محلية

تتَّصل الإرهاصات الأولى للكتابة والنقد التشكيلي في المغرب بأقلام محليّة تكتب باللغة العربية، وذلك في ضوء تكتلات جمعويّة ثقافية ساهم في إنشائها وتفعيلها أدباء وفنانون وباحثون في الفلسفة وعلم الاجتماع. من ذلك، نذكر تجربة ومساهمة الحركة الفنية المسمَّاة "جماعة 65" (أو جماعة الدار البيضاء) التي نشطت وانضمَّت لجماعة مجلة "أنفاس" اليساريّة التي كان يُديرها الشاعر عبداللطيف اللعبي[1] إلى جانب كُتَّابها الطاهر بن جلون، مصطفى النيسابوري، عبدالكبير الخطيبي، محمد خيرالدين، محمد الواكيرة، أحمد البوعناني... وكلهم يكتبون باللغة الفرنسية، مع ما رافق ذلك من تساؤلات وتأويلات لهذا التوجُّه "الفرنكفوني" وتداعياته منذ أواخر ستينات القرن الماضي ومطلع سبعيناته، وعلاقته برهانات هذا التأسيس وآفاقه، وكذا التزاماته الأدبية والثقافية والفنية على الرّغم من إنشاء النسخة العربية للمجلة ابتداء من أيار/ ماي 1971 ونشر أعداد لاحقة مزدوجة اللغة. تعرَّضت هذه التجربة للمنع، وانسحب بعض



محمد القاسمي

أعضائها لاحقًا بعد أن تحوَّلت إلى مجال للصراع السياسي والأيديولوجي.

وامتدَّ نشاط "جماعة 65" أيضًا داخل جماعة "الثقافة الجديدة"، ولاسيما بعد ظهور بيان الكتابة الذي وقَّعه كل من الشاعر محمد بنيس والرسام الراحل محمد القاسمي حول التفاعل بين الشعر والتشكيل، إذ تمَّ إنتاج العديد من الكُتيِّبات المشتركة وPorte-Folio التي تجمع النصوص الشعرية والأعمال التصويرية المصاغة بتقنيات طباعيّة متنوِّعة، كالحفر والسيريغرافيا، فضلًا عن الحيوية الفكرية التي اتَّسمت بها بعض الملاحق الثقافية آنذاك، خصوصًا بصحيفتي "المحرِّر" و"أنوال".

يُضاف إلى ذلك، مجلة "أنتغرال" التي كان ينشط بها كل من محمد المليحي ومصطفى النيسابوري، وكذا مجلة "الإشارة" (1976)، التي ظهرت نتيجة توطيد العلاقة بين اتحاد كتاب المغرب والجمعية المغربية للفنون التشكيلية التي تأسَّست في سنة 1972 ومجلة "فنون" التي كانت تصدرها وزارة الشؤون الثقافية خلال بداية السبعينات، فضلًا عن الملف المتميِّز الذي أنجزته مجلة "الثقافة الجديدة" سنة 1977 عن الفنون التشكيلية بالمغرب.

كما أنَّ مجلة "علامات" التي يرأس تحريرها الباحث السيميائي سعيد بنكَراد كانت قد خصَّصت عددها التاسع لملف "الخطاب التشكيلي المغربي"، وقد صدر العدد سنة 1998 وشاركت فيه نخبة من الباحثين والمهتمين بالمجال الفني في المغرب، ثمَّ "مجلة الثقافة المغربية" (تصدرها وزارة الثقافة) التي خصَّصت أحد أعدادها للفن التشكيلي في المغرب (العدد 20/21 شباط/ فبراير 2003)، وقد شارك فيه نقاد وباحثون، من بينهم: عبدالكبير الخطيبي، حسن بحراوي، أحمد جاريد، حسان بورقية، بنعيسى بوحمالة، شفيق الزكَاري، نورالدين فاتحي، بنيونس عميروش، عبد الرحيم العلام، زهرة زيراوي...إلخ.

نضيف إلى ذلك المبادرة التي قام بها اتحاد كتاب المغرب مرتين، المرة الأولى من خلال مجلة "آفاق" المتضمِّنة لملف حول "التشكيل والمدينة" (العدد 2- 1992)، وقد اشتمل على نصوص ومقالات لباحثين ومبدعين، منهم

موليم العروسي، حسن نجمي، محمد القاسمي، والمرة الثانية متمثلة في تخصيص العدد 88/99 من مجلة "آفاق" للفنون التشكيلية في المغرب وفاءً للمبدع التشكيلي الراحل فريد بلكاهية (حزيران/ يونيو 2015)، مع كتاب مرفق وزِّع بالمجان يحمل عنوان "قراءات في التصوير المغربي المعاصر- الجزء الأول"، وهو للفنان والناقد التشكيلي بنيونس عميروش، ساهم في كتابة مواد العدد نقاد وباحثون، من ضمنهم: محمد الشيكَر، محمد أديب السلاوي، بوعبيد بوزيد، بنيونس عميروش، محمد سعود، أحمد فاسي، أحمد لطف الله، نورالدين فاتحي، أحمد جاريد...إلخ.

خرائط النقد التشكيلي في المغرب

بالنَّظر إلى المنجز النقدي التشكيلي في المغرب، نجده يتنوَّع إلى نماذج نقديّة ومقاربات وانطباعات ومتابعات متصلة بروافد ومرجعيات أدبية وفلسفية وفنية متباينة، ندرج منها مثالًا لا حصرًا النماذج التالية:

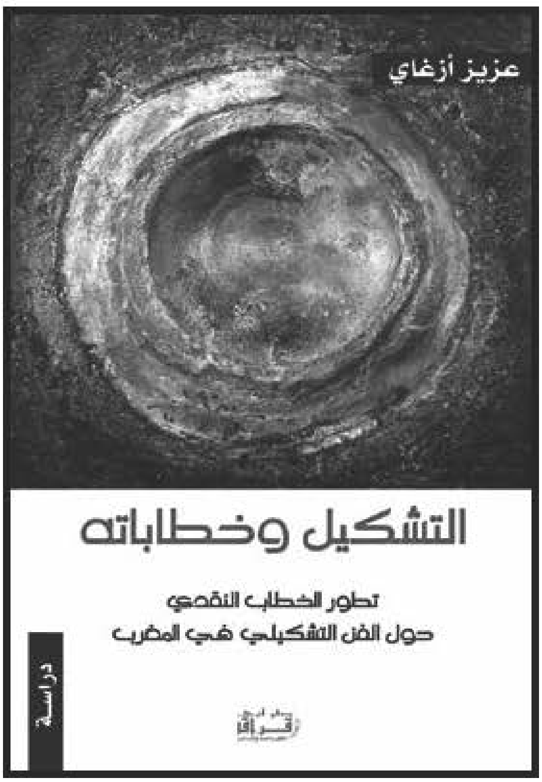
أ- نقد بأبعاد أدبية

نشط ضمن هذا الصنف من النقد أدباء وشعراء ساهموا بقسط وافر من النصوص التقديمية Textes de présentation والحوارات الفنية على ضوء مصاحبات وصداقات مع رسامين ونحاتين مغاربة، نذكر من بينهم الشاعر محمد بنيس بنصوصه الأدبية حول الفن خصوصًا ما ظهر منها ضمن مجلة "الثقافة الجديدة"، والناقد والروائي محمد برادة صاحب رواية "الضوء الهارب" بمضمونها الفني، وله أيضًا ترجمة لكتاب "الجرح السرِّي" (مرسم جياكوميتي) للكاتب الفرنسي "جان جينيه" كان صدر قبل سنوات في سلسلة المشروع القومي للترجمة عن المجلس الأعلى للثقافة بمصر، والشاعر محمد السرغيني الذي زاوج بين الكتابة باللغتين العربية والفرنسية، والناقد المسرحي حسن المنيعي من خلال كتابه "آفاق مغربية" (مجموعة مقالات عن الأدب والفن) الصادر بمكناس سنة1981، والقاص إدريس الخوري الذي واكب العديد من المعارض الفنية بالمغرب وخصَّها بنصوص ومتابعات إعلامية جمعها في مؤلفه "كأس حياتي/ كتابات في التشكيل"، الصادر سنة 2000 ضمن منشورات اتحاد كتاب المغرب، والشاعر والروائي حسن نجمي الذي خصَّ مجموعة من الكاتالوغات الفنية بنصوص تقديمية مضيئة، وله كتاب موسوم بـ"الشاعر والتجربة" (نصوص نقدية) صادر بالدار البيضاء سنة 1999 ويتضمَّن بورتريهات لمبدعين عرب ومغاربة، إلى جانب ديوان "الرياح البنية" Les vents ocres اشتراكًا مع الشاعر الرسام الراحل محمد القاسمي الذي صدر في طبعة ثانية أنيقة سنة 2006 ضمن منشورات مرسم بالرباط، مع التذكير بمساهمة الشاعر والناقد بوجمعة أشفري، الذي له مؤلفات في الجماليات، من ضمنها "الفن بين الكلمة والشكل" 2005.

ب- نقد بأقلام تشكيليّة

برز في الساحة النقدية التشكيلية المغربية فنانون تشكيليون مرموقون زاوجوا بين الممارسة والتنظير بكثير من الاحترافية المعزَّزة بمعرفة فنية وافية وبخبرة تقنية ممتدّة لأشغال وتطبيقات المرسم، أبرزهم الفنان محمد شبعة من خلال مداخلاته العميقة وحواراته الفنية الشيقة وكذا مقالاته التوثيقية المتخصّصة التي جمع الكثير منها في كتابة الموسوم بـ"الوعي البصري بالمغرب" الصادر بالرباط سنة 2001 ضمن منشورات اتحاد كتاب المغرب، والفنان محمد القاسمي الذي تميّز شاعرًا مبدعًا.. ومبدعًا شاعرًا، ولا أدلّ على ذلك من مؤلفاته: الصيف الأبيض/ باريس 1990، Les Creux du corps / البيضاء1997، مكناس مدينة تاريخية/ 1997 وقد تضمّن صورًا فوتوغرافية رائعة للفنانة "كريستيان راماد"، "الظل المحمول" بالتعاون مع آلن غوريس/ 1998، و"كلام رحّال" أو "كلمة راحلة"، الصادر سنة 1999 عن دار المنار في الدار البيضاء، إضافة إلى الفنان الراحل عبدالسلام جسوس الذي كتب نصوصًا ومقاربات عديدة لاسيما موازاة مع أنشطة "جمعية التشكيليين المغاربة" (ج. ت. م) التي كان يرأسها[2].

ومن الجيل الثاني برز الفنان والناقد التشكيلي شفيق الزكاري الذي صدرت له المؤلفات التالية: "قراءة في التشكيل المغربي الحديث" عن دار الحرف بالقنيطرة سنة 2005، "التشكيل المغربي بين الهوية والحداثة" ضمن منشورات وزارة الثقافة 2013 و"مصداقية التشكيل المغربي بين الثقافة والتسويق" عن جمعية الفكر التشكيلي بدعم من وزارة الثقافة خلال سنة 2013، الفنان والناقد التشكيلي نورالدين فاتحي صاحب كتاب "في التشكيل الحداثي/ مفاهيم وأجناس"، (المحمدية 2002)، الفنان والناقد التشكيلي بنيونس عميروش، له الكثير من المقالات والترجمات وصاحب كتاب "قراءات في التصوير المغربي المعاصر (الجزء الأول) الذي أصدره اتحاد كتاب المغرب سنة 2015، الفنان بوزيد بوعبيد، أستاذ تاريخ الفن والحضارات بالمعهد الوطني للفنون الجميلة وله كتاب بعنوان "قراءة في المخطوطات المزخرفة لرائد التشكيل بتطوان-



سيدي المفضل أفيلال" (منشورات جمعية تطاوين أسمير، تطوان 2007)، الفنان والشاعر عزيز أزغاي صاحب كتاب "التشكيل وخطاباته- تطوُّر الخطاب النقدي حول الفن التشكيلي في المغرب" صادر عن دار أبي رقراق للطباعة والنشر (الرباط، 2015)، دون نسيان الإشارة إلى تجربة الفنانين التشكيليين أحمد جاريد، وحسان بورقية، ومحمد خصيف، ومحمد سعود من خلال مساهماتهم المنيرة في حقل الكتابة حول الفن، وكذلك تجربة الفنانة التشكيلية والقاصة الراحلة زهرة زيراوي التي سبق لها أن أعدَّت سلسلة حوارات في الفن التشكيلي جمعتها قبل سنوات من رحيلها في كتاب بعنوان "الفن التشكيلي- مقامات أولى" (2005).

ج- نقد برؤى فلسفيّة جماليّة

اغتنى البحث النقدي والكتابة حول الفن في المغرب بكتابات ومقاربات تمتح أسسها من مجال الجماليات والعلوم الإنسانية، أبرزها للكاتب والمفكر الراحل عبدالكبير الخطيبي الذي أغنى مكتباتنا الفنية بأبحاث ودراسات سوسيولوجية عمّقت الفهم للعلامات والرموز المستوحاة من ذاكرتنا وثقافتنا الشعبية. فضلًا عن ذلك، تميّز الخطيبي بمقارباته الفكرية والجمالية المتميِّزة في مجال الصورة والفنون التشكيلية ولاسيما الرسم والتصوير؛ كما تدلّ على ذلك قراءاته وتحليله العلاماتي لأعمال الفنان أحمد الشرقاوي[3]، وإنجاز مشابَهَة لتجربته الصباغيّة مع تجربة الفنان "بول كلي"، إلى جانب موقفه من ظاهرة الرسم الفطري في المغرب وما صاحبها من تبخيس وتحقير برّاني ووصاية أجنبية على الوجدان الجمالي المغربي. هذا إلى جانب كتاباته حول بعض التجارب التشكيليّة العربية المعاصرة وقد جمعها في مؤلف بعنوان "مقدمات في الفن العربي المعاصر" صدر سنة 2003 ضمن منشورات عكاظ.

يُضاف إلى ذلك الباحث الجمالي موليم العروسي الذي بصم مساره البحثي بكتابات غزيرة محكمة ومؤلفات مرجعيّة عديدة، من بينها كتابه المعنون بـ"اتجاهات التصوير المغربي المعاصر" الصادر -باللغة الفرنسية- سنة 2002، ومن آخر إصداراته باللغة العربية كتاب "الفن التشكيلي بالمملكة المغربية"، صادر بتونس سنة 2015 ضمن منشورات المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم.

نزيد على ذلك مساهمة الباحث وأستاذ الفلسفة المعاصرة والجماليات نورالدين أفاية من خلال اشتغاله المحكم على الصورة والمرئي والخطاب السينمائي. ونذكر أيضًا الباحث الجمالي محمد الشيكَر صاحب كتاب "الفن في أفق ما بعد الحداثة- التشكيل المغربي نموذجًا" (منشورات جمعية الفكر التشكيلي، 2014)، ثمَّ الباحث والمترجم إدريس كثير الذي أصدر كتابًا بعنوان "هشاشة الفن المفرطة" (دراسات في الفن التشكيلي)، وذلك عن دار مقاربات للنشر والصناعات الثقافية سنة 2011. ونجد أيضًا



الباحث عبدالعالي معزوز من خلال إصداراته المترجمة وهي تعنى بالحقل البصري والجمالي، من بينها كتابه "فلسفة الصورة/ الصورة بين الفن والتواصل" الصادر عن دار النشر أفريقيا الشرق (الدار البيضاء، 2014).

نختم بتجربتين متباينتين في المرجع والأسلوب، إحداهما للكاتب والإعلامي محمد أديب السلاوي الذي أغنى الإعلام الفني في المغرب بكثير من الكتابات، وله العديد من المؤلفات كان قد بدأها بكتابه الأول "أعلام الفن التشكيلي العربي بالمغرب" الصادر سنة 1982 عن منشورات وزارة الثقافة والإعلام، دار الرشيد للنشر في بغداد 1982، لتتوالى عقب ذلك مجموعة من إصداراته الفنية، والتجربة الأخرى للباحث والناقد الفني وأستاذ تاريخ الفن بالمدرسة العليا للفنون الجميلة بالدار البيضاء عبدالله الشيخ الذي صدرت له مؤلفات عديدة، من بينها: "الشعيبية، سيرتها على لسان ابنها الحسين طلال (مونوغرافيا)- الطبعة الأولى، الرباط 2015، وأيضًا مونوغرافيا حول الفنان بوجمعة لخضر سحر العلامة- 2016، هذا إلى جانب أقلام أخرى جديدة أضحت حاضرة في مجال الكتابة حول الفن في المغرب ستكون الفرصة مواتية لاحقًا للحديث عنها وعن مساهمة أصحابها.. مع إشارة أخيرة تتعلق بميلاد الجمعية المغربية للنقد الفني (AMCA) التي يعلق عليها كثير من المهتمين آمالًا كبيرة لإنعاش الساحة الإبداعية العربية والمحلية على مستوى الكتابة والنشر. غير أنَّ انعدام الدعم وقلة الإمكانية المادية واللوجيستية قد يشلّ من دينامية هذه الجمعية ويعقِّد طموح أعضائها!!

واقع وإكراهات

على الرّغم من الحركيّة التي تَسِمُ المشهد الفني في المغرب على مستوى ما تراكم من مقاربات ونصوص نقدية باللغة العربية، إلا أنَّ ساحة النقد التشكيلي والبحث الجمالي في المغرب ما تزال تعترضه مجموعة من الإكراهات، من بينها:

- قلة الإصدارات الفنية وضعف إنتاج الكتاب التشكيلي بسبب غياب المبادرة وقلة الدعم، مع وجود استثناءات قليلة جدًّا غالبًا ما تقتصر على

الجهود الفردية.

- غياب منابر متخصِّصة، ونقصد بصورة أساسية المجلات الفنية. مع ملاحظة تتعلق بتجارب مغربية سابقة توقفت في حدود إصدار الأعداد الأولى بسبب غياب الدعم والتحفيز (فنون، زونار، ماتريس دي زار، تشكيل مغربي...).

- الحاجة إلى إعلام فني متخصِّص (مكتوب، مرئي، مسموع) يشرف عليه وينشِّطه كُتّاب وباحثون متفرغون لهم دراية بالمجال الفني.

- عدم طبع أشغال الندوات والموائد المستديرة التي تنظم في مجال الفنون التشكيلية، بما في ذلك الندوات التي تنظمها مؤسسات قائمة الذات. وينبغي التنويه على هذا المستوى بالمجهود الذي تقوم به جمعية الفكر التشكيلي، والمتمثل في طبع عدة محاضرات وسلسلة منتديات فكرية حول الفن ومجالاته والتي أقامتها الجمعية على امتداد سنوات برواق باب الرواح بالرباط بدعم من وزارة الثقافة.

- العلاقة المفقودة بين أرباب قاعات العرض الفني (الغاليرهات) ونقاد الفن، بحيث نسجل غياب التواصل والاشتغال المهني المفترض بخصوص مهمّة كتابة وإعداد النصوص التقديميّة لـِ"كاتالوغات" وأدلّة المعارض الفنية. والأمر نفسه ينسحب على متحف محمد السادس للفن الحديث والمعاصر في الرباط الذي لا يتوفر على لجنة مكوَّنة من نقاد وباحثين مغاربة تعهد إليها المهمة المذكورة في إطار تعاقد والتزام متَّفق بشأنه.

هوامش:

(1) Moulim El Aroussi: Identité et Modernité dans la peinture marocaine. Zoom sur la peinture des années 60. Loft Art Gallery، Crédit du Maroc; 2012 (pp. 9- 11).

(2) كانت "جمعية التشكيليين المغاربة" تضمُّ مجموعة من الفنانين يوجد من بينهم: عبدالحي الملاخ، عمر بوركَبة، متصدق، محمد عجنكان، غاني، محمد بن علال وعبدالغني أوبلحاج. وقد سبق لها تنظيم الكثير من الأنشطة الفنية، أبرزها المعرض الجماعي الذي أقيم في أبهاء الممر التحت أرضي -تحت القبة- بعنوان: "ملتقى في الممر"، وذلك في مدينة الدار البيضاء خلال الفترة الممتدة بين 28 أيار/ ماي و10 حزيران/ يونيو 1976.

(3) لعبدالكبير الخطيبي كتاب حول تصوير الفنان أحمد الشرقاوي اشتراكًا من طوني مارايني وإدموند عمران المالح، صادر ضمن منشورات شوف بالدار البيضاء، طبع في إسبانيا لدى إيموغراف- برشلونة، 1976. العنوان الأصلي للكتاب:

- La peinture d'Ahmed Cherkaoui، textes d'Abdelkebir Khatibi، Toni Maraini et Edmond Amran El Maleh. Shoof Publications- Casablanca، 1976.

الكتابة "النقديَّة" عن الفن التشكيلي في الوطن العربي:

النقد "الأيديولوجي" في مواجهة "الميتافيزيقا"

إياد كنعان/ الأردن

تعكس الكتابة "النقديَّة" عن الفن التشكيلي في الوطن العربي، في مساحة أساسيَّة منها، جوانب مختلفة من أزمة "الميتافيزيقا"، أو بتعبير آخر أزمة المعايير "المثاليَّة" والحياديَّة، والأحكام النقديَّة المستندة إلى مفاهيم "مطلقة"، جماليَّة منها أو تحليليَّة، خاصَّة تلك التي تبحث عن "الحقيقة". وتلهث تلك الكتابة وراء الرأي "الصائب" والنهائي، أو "الموضوعي"، كما يتوهَّم كثير ممَّن يكتبون اليوم عن الفن التشكيلي في الوطن العربي، خاصَّة وأنَّ بعضهم يحمل في رأسه اعتقادًا راسخًا بأنَّ ما يكتبه يكشف جوانب أساسيَّة من "الحقيقة" المستترة وراء العمل الفني، أو بعضًا منها على أقل تقدير. وهي رؤية متفائلة إلى حد كبير، فَنَّدَتْها مناهج النقد المعاصر (السيميائيَّة والتفكيكيَّة والظاهراتيَّة)، لكنها ما زالت تجد موطئ قدم في الثقافة العربيَّة المعاصرة عمومًا، التي غالبًا ما تتحاشى "الأزقة" المظلمة، والعتبات الرجراجة و"القلقة". وهي تنأى بنفسها عن خوض غمار "الشك" النقدي والمعرفي، والمناطق الإشكاليَّة من التفكير النظري والنقدي، خاصة في "حقل" الفن التشكيلي. فهي تنأى في الوقت الذي تتردَّد فيه بالاعتراف بأنَّ الفن التشكيلي بات اليوم يشكل حالة عربيَّة ثقافيَّة وجوديَّة بالمعنى العميق والتأسيسي للكلمة، تضرب جذوره في أسس تكويننا الثقافي العربي الجمالي، التي يستمدُّ حضوره منها[1]. الأمر الذي يؤهِّله

(1) منذ الدور الحاسم الذي شكَّله «النحت» الحجري بمادتي الجرانيت والبازلت صعود الحضارة الفرعونيَّة وسيادتها العالم، مرورًا بالأثر الذي أحدثته الفنون التشكيليَّة في الحضارات البابليَّة والأشوريَّة والنبطيَّة، والحضارات الكنعانيَّة والفينيقيَّة والآراميَّة، وغيرها من الحضارات التي قامت في المنطقة العربيَّة وشكَّلت مرجعيَّة أساسيَّة في التكوين الثقافي العربي. حتى الحضارات الغازية منها كاليونانيَّة والرومانيَّة، التي عرفت أشكالًا راقية من «الفنون التشكيليَّة» (وفق المفهوم الحديث والمعاصر للمصطلح) كالرسم والنحت، كلها أسهمت في بناء «الشخصيَّة الثقافيَّة» للإنسان العربي، حيث لعبت الفنون التشكيليَّة المختلفة مسوِّغا جماليًا أساسيًا في بعثها وبنائها.

(وأقصد الفن التشكيلي) لتحمُّل أشكال متباينة من التنظير المبني على منطلقات أيديولوجيَّة، أو على الأقل المتَّهمة بـِ"الأدلجة". كما يؤهِّله لتحمُّل أقسى أشكال المقاربات الإشكاليَّة، دون الخوف من انفراط عقده، أو انكسار عوده الصلب، بما يفرضه حضوره في هذه المنطقة من العالم، في تموضعه التاريخي والسياسي والثقافي والاجتماعي والأيديولوجي في إطار ثقافي يملك خصائص معيَّنة، وطنيَّة تارة، وعربيَّة تارة، وإسلاميَّة تارة أخرى. ويدفعه نحو "حياديَّة" الرؤية النقديَّة التشكيليَّة المسطَّحة، التي طالما وضعته خارج مناطق الصراع الأيديولوجي



المحتدم في العالم العربي، التي أصبح اليوم جزءًا أساسيًّا منها، شاء مَن شاء وأبى مَن أبى. ولعلَّ مجريات تطوُّر ما عُرف باسم "الربيع العربي"، يشهد على استغلال أساليب في تأجيج الصراع السياسي في الشارع العربي، طالما عُدَّت جزءًا من التَّقنيات الخِطابيَّة والبلاغيَّة المستخدمة في الفن التشكيلي المعاصر.

من ناحية ثانية، تعكس الكتابة "النقديَّة" عن الفن التشكيلي في الوطن العربي، خاصَّة تلك المتأثرة بالرؤية "المحافظة" السائدة في المؤسسات الأكاديميَّة العربيَّة، مظاهر مختلفة من أزمة الرؤية "البنيويَّة"، وجوانب مختلفة من التوجُّهات "الاستبطانيَّة" (Introspectional)، و"النفس- تحليليَّة" (Psychoanalysis) في الفن. التوجُّهات التي هيمنت عربيًّا على مجريات الكتابة النقديَّة في هذا الحقل "الإشكالي" في طبيعته وتكوينه النظري، منذ ثمانينات القرن العشرين (خاصَّة في المحترف النقدي السوري)، بوصفها انعكاسًا للمنظور "الميتافيزيقي" نفسه، والرؤية "الحياديَّة" ذاتها، التي تعزل الفن عن السياقات التاريخيَّة والاجتماعيَّة والثقافيَّة والسياسيَّة والأيديولوجيَّة التي وُلد فيها. وهي حالة ما زال يعيش مفاعيلها وتداعياتها معظم مَن أسهموا أو يسهمون اليوم بكتاباتهم النقديَّة، خاصَّة في المشرق العربي. الحال التي لا يكاد ينجو منها إلا النزر اليسير من الكتَّاب والدراسات النقديَّة الجادَّة والرصينة التي تظهر بين الفينة والأخرى، التي بالكاد تُعدُّ على أصابع اليد، والتي حاولت

ترسيخ منظور إشكالي علمي ومنهجي ونقدي دقيق في مصطلحاته وأدواته التحليليَّة. إنه يبحث عن "المتاعب"، ولا يركن إلى المهادنة، لأنه خارج عن هيمنة النظرة التقليديَّة والمؤسساتيَّة، التي غالبًا ما حوَّلت حقل الفن التشكيلي إلى مسرح للمجاملات والرؤى الغيبيَّة، البعيدة عن الواقع، التي لا تمت للمنطق المادي التاريخي والاختباري بصلة. علمًا أنَّ جولة بسيطة على المدوّنة النقديَّة في العالم العربي تكفي لاستجلاء هذا الأمر. وهي حالة تخطَّاها المبحث النقدي في معظم حقول الإبداع الفني والأدبي في العالم العربي، فضلًا عن تخطّيها على المستوى النقدي التشكيلي في الغرب، لصالح رؤى أكثر براغماتيَّة (بالمعنى التداولي والاختباري الإمبيريقي العام)، على الرّغم من بقائها تراوح بين الرؤية "البنيويَّة"، بصيغتها التحرريَّة (الاجتماعية والثقافيَّة) تارةً، والرؤية "التفكيكيَّة" تارةً أخرى. وقد تخطّت كل الحدود والضوابط، بما فيها الضوابط الأخلاقيَّة، في قراءة العمل الفني وتأويله. وعلى الرّغم من وجود محاولات جادة على المستوى الغربي إلى جرِّ المبحث النقديّ في الفن التشكيلي إلى منطقة الأيديولوجيا، والصراع التاريخي والسياسي العميق، لكنه بقي خارج مجال تحليق نقَّادنا. علمًا أنَّ هذا الاتجاه هو الذي هيمن على مجريات تطوُّر النقد المعاصر على المستوى العالمي، في النصف الثاني من القرن العشرين، وصولًا إلى هذه اللحظة، مع بقاء المبحث النقدي "السيميائي"، خارج هذه التوليفة المعقدة. فكل خِطاب نقدي إشكالي متفلّت من الأطر التاريخيَّة والاجتماعيَّة والثقافيَّة والسياسيَّة، وتاليًا الأيديولوجيَّة التي تحدِّد علاقة الإنسان بالطبيعة والوجود والإبداع الإنساني، هو خِطاب مرفوض اليوم، ولا يجد مكانًا بين اصطراع المفاهيم النقديَّة المعاصرة. والسبب أنه يجعل من الإشكاليَّات المرتبطة بالحضور الفني في المجتمعات المختلفة إشكاليَّات مطلقة، لا تخص ثقافة أو بيئة معيَّنة، فضلًا عن تحاشيها تبنّي مواقف وتوجُّهات "جماعات ثقافيَّة" بعينها. ومن المؤسف أن يكون هذا الخِطاب النقدي هو السائد في الأوساط النقديّة التشكيليَّة العربيَّة اليوم.

هكذا بقي "حقل" الفن التشكيلي استثناءً نقديًّا وثقافيًّا يعوزه بداية التحديد النظري اللازم لتأطيره كـ"حقل معرفي" ونقدي، يستند إلى تحديدات نظريَّة وثقافيَّة تؤطره كمنجز مادي في الأساس يتماهى مع خصائصه الكونيَّة، لكنَّه يحمل خصوصيَّة تاريخيَّة وثقافيَّة واجتماعيَّة وسياسيَّة وأيديولوجيَّة معيَّنة (الوطن العربي، أو العالم الإسلامي، أو كلاهما في حالتنا)، مرتبطة بداهةً بتشكُّل المجتمعات العربيَّة الحديثة نفسها؛ تمثل مجتمعات ذوات توجُّهات أيديولوجيَّة معيَّنة. فقد أخذ هذا المنجز حيّزًا تاريخيًّا في ذاكرتها والذاكرة العالميَّة، في ظل غياب أطر نظريَّة ونقديَّة إشكاليَّة واضحة للتعامل معه نقديًّا على المستوى المنهجي التاريخي والثقافي والاجتماعي والأيديولوجي، خارج التفاعل الجمالي

الأولي والتلقائي والبديهي، وبعيدًا عن سطوة تعميمات الموروث الفلسفي والنقدي الغربي، التي تُحدَّد على ضوئها الأطر الثقافيَّة والنقديَّة لهذه الممارسة الإبداعيَّة، وآليات التفكير بها عربيًّا، مع تجاهل تام للاختلاف في الظروف الثقافيَّة الحاضنة للمنجز التشكيلي الغربي، وبين الظروف الثقافيَّة الحاضنة للمنجز التشكيلي العربي. نقول ذلك أسوة بباقي حقول الإبداع في الوطن العربي، التي تحرَّرت إلى درجة كبيرة من سطوة تلك التعميمات، وحفرت لنفسها مكانة على خارطة النقد في العالم، مشفوعة بفهم للحالة التاريخيَّة والثقافيَّة والاجتماعيَّة والسياسيَّة والأيديولوجيَّة العامَّة التي تطوَّرت فيها الأعمال الأدبيَّة والمسرحيَّة والسينمائيَّة، في إطار من التفاعل المستمر مع العوامل الحاملة للثقافة العربيَّة الحديثة والمعاصرة، ضمن مرجعيَّات سياسيَّة محددة، وبشكل منفصل إلى حد كبير عن مرجعيَّاتها الغربيَّة[2]. الأوْلى أن يتحقق ذلك الفصل في الحالة التشكيليَّة في الوطن العربي التي أخذت منذ منتصف القرن التاسع عشر بالتطوُّر بمفاعيل ذاتيَّة تاريخيَّة وثقافيَّة واجتماعيَّة وسياسيَّة وأيديولوجيَّة، مكَّنتها من الانفصال إلى حد كبير عن الخِطاب الاستعماري الغربي، الذي هيمن على المنطقة العربيَّة لأكثر من قرن، لتقدم أعمالًا تمَّ إنجازها بأيدٍ وعقول ومخيّلة وحاجات وأحلام عربيَّة، حتى وإن بدت ظاهريًّا جزءًا من الهجمة الغربيَّة على الثقافة العربيَّة، أو تكريسًا لحالة "التبعيَّة" الثقافيَّة التي نمَّاها الغرب في وجداننا الثقافي، كضمانة له للاستمرار بالهيمنة على المنطقة العربيَّة بشتى الوسائل[3].

ولعلَّ تمثال "نهضة مصر" (1928) الذي أنجزه النحات المصري محمود مختار (1891-1934) مطلع القرن العشرين أكبر مثال على ذلك، هذا التمثال الذي اكتتب لإنجازه الشعبين المصري والسوداني، في الحقبة الملكيَّة المصريَّة الذي يحمل الرؤى والتطلعات الأيديولوجيَّة للمصريّين كافة، ولم يقتصر الأمر على ميول جماليَّة خاصَّة بالفنان تلقّاها في معاهد الفن الغربي، أو نزعات ترضي ذوقه الشخصي أو ذوق فئة معيَّنة أحاطت به. إنه عمل نابع من صميم العقيدة المصريَّة، والأيديولوجيا الوطنيَّة التوّاقة للنهضة والتغيير والاستقلال، والانعتاق من الاستعمار البريطاني، بالتزامن وأعقاب ثورة سعد زغلول (1857-1927) عام 1919، التي آمن بها مختار، وأنجز مجموعة من أهمّ أعماله تخليدًا لذكراها وذكرى قائدها الكبير.

(2) هذا ما منح، على سبيل المثال لا الحصر، أديبًا مثل نجيب محفوظ (1911-2006) فرصة الحصول على جائزة نوبل للآداب عام 1988، ومخرجًا مثل يوسف شاهين (1926-2008)، فرصة الحصول على تكريم عالمي في عدد من المهرجانات العالميَّة. وهي حالة ما كانت لتحصل لولا التكامل في الرؤية النقدية العربيَّة والغربيَّة في العقدين الأخيرين من القرن العشرين، بين الظروف التاريخيَّة التي أُنتجت فيها الاعمال، وبين خصائص العمل الفني ومكامن فرادته وريادته.

(3) سعيد يقطين: مقالة بعنوان "يتحدثون عن "ما بعد الاستعمار"؟"، صحيفة القدس العربي، لندن، الملحق الاسبوعي، العدد 9377، بتاريخ 25/11/2018، ص21.

من هذا المنطلق نؤكد أهميَّة تبنّي أطر نقديَّة أيديولوجيَّة أكثر إشكاليَّة في التعاطي النقدي مع الفن التشكيلي في الوطن العربي، تُبنى على فض بكارة التوافقات النظريَّة والتهدئات الهشّة التي رُوّجت من قِبَل بعض الأكاديميين والنقاد، بدعوى الحياد والموضوعيَّة، التي أطَّرت الممارسات الإبداعيَّة المختلفة في الوطن العربي، لصالح رؤى أكثر فعاليَّة من الناحية التفاعليَّة، خاصَّة لجهة محاولة موضعة النقد التشكيلي تاريخيًّا وثقافيًّا واجتماعيًّا وسياسيًّا وأيديولوجيًّا. ويعني ذلك وضعه في إطار ثقافي معيَّن، أو على الأقل الأخذ بعين الاعتبار تلك الأطر التي ولدت فيها الأعمال الفنيَّة، وأكسبتها خصوصيَّة تاريخية وثقافيَّة واجتماعيَّة وسياسيَّة وأيديولوجيَّة خِطابيَّة معيَّنة. وينبغي أن يتم ذلك بالانفتاح على المرجعيَّات التاريخيَّة والاجتماعيَّة والثقافيَّة والسياسيَّة والأيديولوجيَّة العامَّة التي تحتضنها، وترتبط بالمجتمع كإطار ثقافي حاضن لها، يملي أعرافه الثقافيَّة والاجتماعيَّة والسياسيَّة والأيديولوجيَّة الخاصَّة في تفاعله معها. كما ينبغي أن يكرّس أنماطًا مرجعيَّة ثقافيَّة وسياسيَّة واجتماعيَّة وأيديولوجيَّة خفيَّة من ردود الفعل تجاهها، التي تحوَّلت إلى ما يشبه "البديهيَّات"، إذا جاز التعبير، لتلعب دورًا أساسيًّا في تحديد العلاقة الخاصَّة بين الفرد و"الجماعة الثقافيَّة" التي ينتمي إليها الفنان، أو يتوجه إليها العمل الفني من جهة، وبين العمل الإبداعي من جهة أخرى، في صيغة رؤية نقديَّة تنجح في ردم الهُوَّة بين "المتلقي"، وبين العمل الفني، بالاستناد إلى دراسة "الأعراف العامَّة" التي تضبط عمليَّة إنتاج العمل وتلقيه، وهي غالبًا ما تفضي إلى أنماط من النقد "الأيديولوجي"، الذي يرفض حالة البراءة واللا اكتراث، التي يُزجُّ فيها المبحث التشكيلي.

فـ"النظرية النقديَّة" الحديثة والمعاصرة هي نظرية أيديولوجيَّة في عمقها، تتطلب أطرًا ثقافيَّة وأيديولوجيَّة محددة للتمثّل فيها، خارج الرؤية المثاليَّة التي تحاول التزيُّن بها، بوصفها نظريَّة مترفعة عن الأيديولوجيا، لكنها في العمق جزءًا لا يتجزأ منها. ولا يصلح والحالة هذه أنْ تعتبر المعايير النقديَّة السائدة في الفن التشكيلي الغربي، في تنوعه وتعدد مرجعيَّاته وتوجُّهاته، هي المعايير النقديَّة والنظريَّة نفسها التي تصلح لبناء "نظرية نقديَّة" في الحقل التشكيلي في الوطن العربي من حيث المبدأ، كما هو رائج في الكتابات النقديَّة التشكيليَّة في الوطن العربي اليوم، أو بوصفها معايير مطلقة، تصلح للتطبيق في كل زمان ومكان، كحالة مرجعيَّة وحيدة للفن التشكيلي في العالم. في حين تنبَّه بعض النقاد الغربيّين إلى أهميَّة "النقد الأيديولوجي"، وباتوا يستخدمونه كمعول لدكِّ أسس الثقافة العربيَّة الحديثة والمعاصرة، كما هي الحال لدى بعض القراءات النقديَّة الأيديولوجية السطحيَّة التي قدَّمها بعض "المستشرقين الجدد"، خاصَّة تلك التي خُطَّت بقلم بعض "النقاد" والفنانين العرب الذين تلقُّوا تعليمًا أكاديميًّا وتوجيها أيديولوجيًّا غربيًّا، سعت إلى التشكيك في المنجز التشكيلي

في الوطن العربي، بوصفها حالة تابعة بالمطلق للغرب. وهي كذلك أخذت على عاتقها مهمة الترويج لكل ما من شأنه تحقير"الشخصيَّة الثقافيَّة" العربيَّة، وتسخيف منجزها الإبداعي، بالاستناد إلى طائفة من المعايير والرؤى العامَّة العابرة للثقافات، التي طُبّقت عشوائيًّا على المجال الثقافي العربي. دون أن تتنبه إلى أنَّ ما يصلح لأن يُقال عن فنان عاش ونما في إيطاليا، أو اليونان أو روسيا، لا يصلح بالضرورة أن يُقال عن فنان عربي عاش في مصر أو المغرب أو الأردن، وذلك لاختلاف الأعراف الثقافيَّة والاجتماعيَّة والسياسيَّة والأيديولوجيَّة السائدة في كلا النطاقين الثقافيين، فضلًا عن اختلاف الأطر التاريخيَّة والثقافيَّة والاجتماعيَّة والسياسيَّة والأيديولوجيَّة التي تحتضنهما. وهذا ما يتطلب اختلافًا في طبيعة الإشكالات التي من الواجب طرحها، في أيّ قراءة نقديّة للمنجز التشكيلي في الوطن العربي، في صورة كليَّة أو جزئيَّة.

في ضوء هذا الالتباس النقدي تصرُّ القراءات الاستشراقيَّة سالفة الذكر على حصر المنجز التشكيلي في الوطن العربي في المرجعيَّات الفلسفيَّة والنظريَّة والتاريخيَّة الغربيَّة. وهو ما يشكل مبررًا للحديث عن أزمة "ميتافيزيقا" نظريَّة ونقديَّة وإبستومولوجيَّة جديَّة مضاعفة، بالمعنى الإشكالي المعاصر للكلمة، تطوّق كل محاولة، مهما كانت بسيطة، لتناول المنجز التشكيلي في الوطن العربي نقديًّا أو نظريًّا بالدراسة والبحث، كحالة إبداعيَّة أصيلة وليست تابعة، حملت طموح وأوجاع الإنسان العربي، مثلما حملت ملامح مشروعه الثقافي وخِطابه الإبداعي الذي أودعه لوحاته ومنحوتاته وأعماله الفنيَّة عمومًا. وهي حالة لا يمكن علاجها إلا بتبني توجُّه نقدي أيديولوجي مضاد، يركز على المضامين الخِطابيَّة للفن التشكيلي في عليائه الحضاري، أكثر من تركيزه على "حياديَّة" الأفكار التي يقدّمها، دون أن يدَّعي أحد المقدرة على تقديم قراءات موضوعيَّة، قادرة على تحاشي المطبَّات الأيديولوجيَّة، التي تشكل مادة خصبة لكل من يريد الطعن في أصالة المنجز التشكيلي في الوطن العربي.

لا يمكن في المقابل تجاهل الحديث عن إخفاق نقدي ونظري آخر مُنيت به الكتابة النقديَّة عن الفن التشكيلي في الوطن العربي، يتصل بمدى جرأة أيَّة رؤية نقديَّة تشكيليَّة جادة مطروحة اليوم على خوض المغامرة النقديَّة بعمق، والطَّرق بشدَّة على العصب الموجع في الثقافة العربيَّة، خارج ثقافة التجريح والاستهانة، عبر خوض مغامرة معارضة "السرديَّات" التشكيليَّة التاريخيَّة والنقديَّة "الرسميَّة" والمؤسساتيَّة الشائعة اليوم، التي تتماهى مع خِطابات المؤسسات الثقافيَّة السائدة الراعية للفن التشكيلي في العالم العربي، سواء بشقيها الرسمي، أو الخاص، أو حتى بشقها الأجنبي، التي طالما تنافست في تقديم "سرديَّات" نقديَّة وتاريخيَّة متعارضة ومتضاربة، لم تنجح في تقديم رؤية "موضوعيَّة" أو "متوازنة" عن تطور المشهد التشكيلي في الوطن العربي، خارج الانحيازات الأيديولوجيَّة سالفة الذكر.



كما لا يغيب عن ذهن المتتبّع لمجريات ما يتم تقديمه نقديًا على المستوى التشكيلي في الوطن العربي، رتابة النمط النقدي المُقدَّم، الذي لم يجرؤ على خوض مشروع نقدي ثقافي بالمعنى الشامل والشمولي للكلمة. فعلًا يمكن أن يضع الفن التشكيلي في الوطن العربي في الخانة التي يستحقها، بوصفه الفن الوحيد الذي حمل على أكتافه مهمة إنشاء هويّة و"شخصيّة ثقافيّة" مميزة، في الأطر "الوطنيّة"، و"القوميّة" العربيّة، و"الثقافيّة" الإسلاميّة. وهي مستويات نقديّة وخطابيّة ثلاثة تموضعت فيها الكتابات النقديّة عن الفن التشكيلي في الوطن العربي، سواء من باحثين عرب أو أجانب[4]، مع ميل مفرط للإغراق في التفاصيل، كرّستها النظرة الظالمة للرؤية الشموليّة، بوصفها تكريس للشموليّة الفكريّة، أو "دكتاتوريّة" النظرة الأحاديّة التي يتم العمل على تفكيكها بشتى الوسائل، في حقبة بات فيها كل ثابت موضع تساؤل وتشكيك، وهدفًا لمعاول وأدوات تفكيك المنظومة الثقافيّة العربيّة، ومرجعيّاتها التاريخيّة، دون تقديم بديل، أي الهدم والاستمرار بالهدم إلى ما لا نهاية، خارج المنظور النقدي الذي يقيم وزنًا للتاريخ والبُنى الفكريّة المؤسسة للمجتمعات، بحجة مكافحة "النقد الأيديولوجي".

(4) إياد كنعان: دراسة بعنوان "الكشف عن تجليات "الهويّة" التشكيليّة وأبعاد "الحداثة" في الفن التشكيلي في الوطن العربي"، مجلة "الجسرة الثقافيّة"، قطر، العدد 31، تشرين الثاني/نوفمبر 2013، ص162-155.

ارتباك الكتابة النقديّة التشكيليّة العربيّة
بفعل المرور الإبداعي من التَّصوير إلى التَّحريك

د. محمد بن حمودة/ تونس

نَجِدُ نجيب محفوظ يقول: "تغيُّر المدينة أوَّل ما يفرض نفسه على الوعي المديني، وأوَّل ما يبحث لنفسه عن وسيط نوعي، أو معادل إبداعي هو الرواية التي تتولّى تجسيد دوّامات هذا التغيُّر"[1]. والحال أنَّ مقاربة تغيُّر المدينة من خلال رصد التغيُّرات التي تغشى المجتمعات المحليّة، وليس من خلال المجتمع العام، ستبيِّن عدم كفاية الرواية ومنوالها الكتابي مقابل مساعدة الوسائط السمعيّة البصريّة على ردّ الاعتبار للأسلوب التراثي الذي كان نجيب محفوظ يعتقد في فوات أجَل صلاحيّته. لنذكر في هذا الخصوص تصريحه التالي خلال حوار مع إبراهيم منصور: "صحيح أنّنا كنّا نقرأ التراث العربي، من أجل المعرفة والتذوق. ولكننا كنّا نعرف تمامًا أننا حين نجلس لن نكتب قصة مثل 'ألف ليلة وليلة' أو مثل "عنترة"[2]. وفعلًا، كان الأدب الكلاسيكي يصدر عن كتابة تحاكي ما يمكن تسميته "منوال الرسّام"، بما أنَّ الرَّسم نفسه هو، في آخر التحليل كتابة. بينما تنجح السينما في وضع الصورة في رحم الكتابة وهو ما يفتح الإدراك على عالم الممكن المباشر الذي كان من دوْر الكتابة حجْبُه، بما أنَّ هدف الكتابة هو التبئير، بينما غرض الراكور raccord هو اقتناص الإمكانية العائمة والسائحة. ثم إنَّ المشتغلين بالسينما لم يكونوا مشاركين

---

(1) د.جابر عصفور، ابتداء زمن الرواية: ملاحظات منهجية، ضمن الرواية العربيّة... «ممكنات السرد»، أعمال الندوة الرئيسة لمهرجان القرين الثقافي الحادي عشر، 13-11 كانون الأول/ ديسمبر 2004، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، دولة الكويت، 2008، ص146.

(2) إبراهيم منصور، الازدواج الثقافي وأزمة المعارضة المصرية (محاورات)، دار الطليعة، بيروت، كانون الأول/ ديسمبر 1981، ص84.

للنخب الرسمية -سواء أكانوا فنانين أو غيرهم من الفعلة الرمزيين- حرصهم على استيعاب شفافية الاجتماعي في تضاعيف شفافية معرفية أو إبداعية. ذلك أنَّ رهان الكتابة هو أنْ تفرض صوتًا مفردًا رسميًّا على العالم يكون قادرًا على استيعاب الأصوات الشخصيّة المتعددة؛ وبالتالي يكون قادرًا على تحوير الطاقة اللغوية من خلال تدجين طبيعتها التناصية الأساسية.

إجمالًا، تهدف الكتابة إلى فكّ الارتباط بين الطاقة اللغوية langue والعبارة parole لتهمش عملية النطق الفردي بالقياس للنطق الحواري، وبحيث يتم تحييد اللغة langage على نحو يسمح للبعد الحواري باستيعاب البعد غير الرسمي للنطق. ومعلوم كذلك أنّ السينما غيّرت المنوال الفنّي من جراء استبدالها لعيار النظرة المتمدّية le regard éloigné بالنظرة القريبة التي طالما اعتبرها التَّصوير الكلاسيكي العلامة على جموح وخيم العواقب. لنأخذ هذا المثال البسيط. هل نتخيَّل إمكان وجود أيّ سلطة رقابيّة في العالم يمكن أن تمنع الجملة القائلة: "اجتمع أسدان على قتل فيل" في المقابل، كانت الرقابة في كل البلدان الغربية تمنع هذا المشهد خلال بدايات السينما. وبهذا الخصوص ذكر "ليث عبدالأمير" أنه عند تصفُّحه كتاب "تحت مقص الرقيب" من تأليف "توم ديوي ماثيوز" عثر على معلومة طريفة تشير إلى أنه مع اتِّساع حجم الشاشة منذ أن اختفت 'الكينوتوسكوب Kinétoscope، أي صناديق الفرجة التي اخترعها أديسون عام 1891، كبر معها هوس الجمهور الذي كان متعطشًا لمشاهدة كيف سيبدو أيّ شيء بمجرّد تثبيته أمام الكاميرا. ويذكر كذلك أنه "جاء على لسان أحد المسئولين عن العروض السينمائية الأولى، أنَّ الذوق المعاصر اتَّجه إلى كل ما هو مثير وقوي ويمكن رؤية كل ما يقوم به الإنسان بالتفاصيل الدموية المؤلمة، مثل عمليات الهجوم على الحيوانات كالثيران والثعالب، أو اجتماع أسدين على قتل فيل على سبيل المثال!"[3]، ويستنتج التقرير المشار إليه أنَّ حدود الممنوع كانت تتوقف عند هذه المَشاهد التي أصبحت اليوم لا تمثل شيئًا أمام المَشاهد التي نتمتَّع اليوم بمشاهدتها مع أطفالنا.

ويضيف ليث عبدالأمير قوله: "والطريف في الأمر أنَّ راديكالية التغيير في الذوق العام والنظرة إلى المحظورات قد شملت الرياضة الأكثر شعبيّة في العالم اليوم وهي كرة القدم؛ فقد كان لاعبو الكرة في إنجلترا، وهي البلد الذي بدأت في ساحاته الكرة المدوّرة، يُعتبرون خارجين عن القانون بحسب لجنة الرقابة آنفة الذكر". وبناء على جملة هذه المعطيات انتهى ليث عبدالأمير إلى الاستنتاج أنه مع تطوُّر مسيرة البشر وتطلُّعاتهم إلى الحرية والتي ميَّزت مراحل مهمة من الحداثة الغربية تتحوَّل "الحدود" مع التجربة

(3) ليث عبدالأمير، الواقع يتجاوز الخيال السينمائي: أفلام الحالات القصوى، ضمن صحيفة "أخبار الأدب"، 13 آذار/ مارس 2016، ص36.

الإنسانية من "الخارق" إلى "العام". وهذا يدفعه إلى طرح الأسئلة التالية: "لماذا يكسر تقادم الزمن حدَّة الحدث ويخفِّف من وطأته؟ هل السبب في ذلك يعود إلى عوامل سوسيولوجية أم أنّ له علاقة بالتطور التاريخي للمجتمعات؟ وهل أننا يجب أن نتعامل مع هذا التحوُّل من "الخارق" إلى "العام" كموضوع فلسفي يخص النخب المهتمة أم أنه قضية ثقافية عامة، أم الاثنان معًا؟"، ومباشرة بعد كلامه يضيف قوله: "لنحاول أيضًا طرح الأسئلة من جوانب أخرى: هل أنَّ تحوُّل الحدود من "الخارق" إلى "العام" هو مجرَّد ظاهرة سينمائية أم حياتية؟ وإذا كانت مجرد ظاهرة حياتية كيف يجب التعامل معها؟ وإذا اعتبرناها ظاهرة سينمائية هل يمكن رسم مسارها مستقبلًا؟".

من المؤسف أن نلاحظ أنه في حين نجحت الانطباعية في الإطاحة بالكلاسيكية -على الرغم من عظمة صيتها غربيًّا- فإنَّ أساطين الكلاسيكية العربيّة نجحوا في المقابل، في أن يكبحوا جماح التيار عربيًّا. ويكفي في هذا الخصوص أن نذكّر سريعًا بتدخُّلات كل من طه حسين والعقاد. ويمكن أن نقف عند تدخُّل طه حسين الذي تمثل أساسًا في كتابته لمقال وسمه "صورة الأدب"، وقد وسّع ضمنه المنظور ليرصد الحراك الفكري والإبداعي عالميًّا قبل أن يرصده وطنيًّا. وقد كتب في هذا السياق عن الحروفي الروماني "إيزيدور



إيزو" قائلًا: "وليس المحدثون من الأوربيين أقل اختلافًا في ذلك من القدماء. فمنهم من يؤثر جمال اللفظ والمعنى على أن يكون هذا قريبًا دانِيَ القطوف، تجد العقول والأذواق... لا مشقّة في فهمه وتذوُّقه والاستمتاع به، ومنهم من ينأون عن هذا كله وينهون عنه ويضيقون بالحياة كما يحياها الناس، وبكل هذه الأشياء التي ألفها الناس، مصبحين وممسين ويلتمسون الجمال الأدبي في حياة يبتكرونها هم، ويخترعونها اختراعًا، وهم يأتون في ذلك بالأعاجيب التي أقرأها أنا ويقرأها كثير غيري، فلا نفهم منها شيئًا ولا نذوق منها شيئًا وربَّما كثيرًا ما دفعتنا إلى الإغراق في الضحك المتصل"[4].

محمود عباس العقاد هو الآخر، تفاجأ بشكل

(4) طه حسين، صورة الأدب، مقال أعادت نشره صحيفة أخبار الأدب، بتاريخ 2008-1-18، ص32.

سيِّئ عندما وجد نفسه قبالة تعبيرات تنتصر لـ"اللا فن" كما بلورته المدرسة الانطباعية وتعمل على تقويض "حاكميّة الفن". فقد كتب العقاد مشهّرًا بالفن المعاصر بعد مشاهدته لمعرض له في القاهرة سنة 1928 قائلًا: "في المعرض الفرنسي الذي يُقام الآن في القاهرة حجّة للقائلين إنَّ تقدُّم الفن غير تقدُّم العلم، وإنَّ سنّة الارتقاء لا تسري على التَّصوير خاصة سريانها على الصناعة والاختراع، ففي الصور التي رسمها عباقرة التَّصوير قبل مائة سنة ما هو أجمل وأفخم وأدلّ على القدرة والأستاذيّة من أحدث الصور التي ابتدعتها قرائح المعاصرين. ولو جاز لنا أن نوافق أو نخالف أحدًا من الناقدين لقلنا إنَّ 'الأمبرشترم' الذي لهج به المصوّرون في هذا العصر يهبط بالفن كلما تمادى إلى حيث يكثر فيه الادّعاء ويضعف المرجع المصطلح عليه ويصبح الشذوذ هو القاعدة". ثم يضيف فيقول: "فالمصور الحديث الذي يجري على أسلوب الإحساسيين المزعوم يريد أن يتَّخذ له لونًا وسحنة بارزة في جميع مصنوعاته كل البروز، فتوشك أن تقارب حدود الكاريكاتور وتلح على الأذواق إلى ما يخالطها بالضجر والنفور، وقلّما نرى فيهم من يحرّف الأشكال والألوان ليكون التَّحريف أدلّ على المعنى وأبعث على توجيه الفكر إلى ناحيته المقصودة، وإنَّما هم يحرِّفون الأشكال والألوان لتدلّ عليهم وتؤخذ عند النظر إليها مأخذ العلامة الشخصيّة التي ينفردون بها، والإحساسيّة في هذه الحالة هي مجرد المخالفة للآخرين على نمط يسطع به كل مَن يبغي الخلاف والشذوذ"[5].

لم يخطر ببال الناقدين الكبيرين (طه حسين والعقاد) أنَّ تحريك الصورة يسمح بردّ الاعتبار للتَّعجيب كما تعاطاه العرب قديمًا. وما اعتبره العقاد كاريكاتورًا إنَّما هو البورتريه وقد تحرَّر من سطوة ديوان الهيئات الذي كان يمنع من إيلاء



(5) ذكره بدرالدين غازي، رواد الفن التشكيلي، دائرة الثقافة والإعلام بحكومة الشارقة ومركز الشارقة للإبداع الفكري، ص104.

قيمة مركزيّة للخبرة الباطنية ولمعاييرها. مع ذلك، فإنَّ لقائلٍ أنْ يقول إنَّ التَّصوير الكلاسيكي لم يتطوَّر عندنا لدرجة أن يصبح سلطة مسيطرة، ولذلك فإنَّ الثورة على غير سلطة هي أمر غير مفهوم. ومثل هذا التأويل لا يُعدم المؤيدات ضمن كتاب "التَّصوير الحديث في مصر حتى عام 1961" لصاحبه "إيميه آزار". إذ يذكّر الأخير أنه "فيما يتعلّق بالانطباعيّة، فإنه يبدو لي أنَّ هذه المدرسة لا تُفهم إلا بمقابلتها بتقاليد تصوير غربي بعيْنه، كرد فعل ضد الإتقان البارد للرسم والكلاسيكية النابوليونية للألوان، والموضوعات إمّا الدرامية، وإمّا التاريخية، البورجوازية لِـ"دافيد" و"آنج" و"كورو"، أو قد لا تُفهم هذه الانطباعية أيضًا إلا كاشمئزاز من الرومانتيكية، بجاذبيتها، وتفحشها وغرائبيتها، وطموحاتها الأكبر من الطبيعة، وأحيانًا بما قد أسمّيه ثرثرتها اللونية العالية. وقد كانت الانطباعية في فرنسا تناظر تمامًا ما كانت عليه الرمزية في الشعر، وكما أنه لا يمكن تصوُّر أنَّ أدبًا بلا شعر سوف يبدأ بمحاولة الشعر متخذًا "مالارميه" نموذجًا له، لا أعتقد أنَّ بالإمكان تصوُّر أنَّ فن التَّصوير يبدأ في بلد بلا تصوير متخذًا له "مانيه" أستاذًا ومعلمًا"[6]. بكلام آخر، لقد جابه الفنان الانطباعي ما لمسه من موت إرادة الفن لدى نظرائه الكلاسيكيين، فهرع إلى تلك الوسيلة الكلاسيكية ليقلب الفن على نفسه ويبعث الحياة في القوة التي حنّطها الجهاز. ولكن ماذا عن وضع التَّصوير العربي المعاصر في الآن والهُنا؟ هل أصبح جاهزًا للعبور لمعاصرة تعيد ترتيب علاقات الفن واللا فن على نحو يعطي للحقبة الوجدان الذي يليق بها؟

نقرأ -ضمن كتابه الموسوم "فن البيداغوجيا وبيداغوجيا الفن"- قول يوسف الريحاني التالي: "مطروح أمامنا اليوم إعادة النظر في تعليمنا وتعليمنا الأساسي على وجه الخصوص. إذ مجبرون نحن على تلقين أبنائنا فن تفكيك وتركيب الصور والتمرُّس على أسرار صناعتها، مع مواكبة سرعة وتراكم التقدم التقني المذهل الذي تعرفه الفنون الرقميّة والتفاعليّة اليوم. علينا أن ننتبه جيدًا إلى أنَّ الفنون بشكلها المتعارف عليه قد أعلنت موتها منذ نهاية القرن المنصرم. أجل، فنحن الآن لم نعد نتحدث عن المسرح، وإنَّما عن ما بعد المسرح أو ما يسمى "فنون الأداء المعاصرة" حيث المزج المذهل بين جسد المؤدي الواقعي وإمكانات الفيديو الافتراضيّة. كما لم نعد نتكلم عن السينما التقليدية الأنالوجية، بل عن سينما رقمية تنجز في الحين واللحظة دونما حاجة إلى تقنيات التحميض القديمة، ونتحدث أكثر عن أفلام التَّحريك Animation والفيديو آرت وأفلام الموبايل والأفلام المجسَّمة ثلاثية الأبعاد. لم نعد نتذكر اليوم في خضم هذا الهجوم الكاسح لآلات التَّصوير الرقميّة، تقنية تحميض الفيلم الفوتوغرافي التي صارت في خبر

(6) إيميه آزار، 'التَّصوير العاصر في مصر حتى عام 1961، ترجمة إدوار الخراط ونعيم عطية، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، 2005، ص22.



تقليديّة وغير ذي فائدة البتة... تخصُّصات موغلة في وهم الواقع الذي اضمحلّ"[7]. ومن فرط إيمان الريحاني بجذريّة النقلة التي ينبغي أن تصاحب العصر الرقمي الوليد، نجده لا يتردد في التشهير بالمتأخرين باللحاق به، ولهذا فقد اعتبر "أنَّ جلّ الفاعلين الجامعيين بشمال أفريقيا والشرق الأوسط يحيون في شبه أميّة وفق المعايير الدولية الحالية التي تعتبر الجاهل باستخدام المعدات الرقميّة ولغة الحاسوب أميًّا". وعلى رأيه فإنه "لا يكفي أن يكون تعليمنا العالي منتجًا اقتصاديًّا -ولنعترف بأننا لم نحقق هذا بعد- بل عليه أن يتكيّف تقنيًّا ومعرفيًّا مع عصر الصورة".

هنا، لا بدَّ في الوقت نفسه الذي نشدِّد فيه على قدرة الوسائط الرقميّة على توفير شروط الإمكان لفعاليات أكثر صلاحية ولإشعاع أشد تأثيرًا، فإنه مع ذلك لا بد من التنبيه إلى عدم كفايتها في ظل غياب دعم ملائم من مواقف تصدر عن تقويمات ذات جدارة وقادرة على رفع الرهانات. ولهذا فنحن نشارك يوسف الريحاني إشادته بالتحوُّلات الكبيرة على مستوى فاعلية الوسائط في الوقت نفسه الذي نؤكد فيه لا جدواها عندما يتم استيرادها كوسائط غير موسومة معياريًّا وفكريًّا، وبالتالي لم يتم تملكها واستيعابها ضمن خيارات لا تنبع منها هي بوصفها وسائط وإنَّما تصدر عن الجهة الرمزيّة الموظفة لها. إذ من الواضح أنه غائب عن ذهن يوسف الريحاني أنَّ التقنية هي ليست

كان. مضى عهد الفن الأنالوجي المتطابق والواقع، ودخلنا اليوم عالم ما بعد الفن، حيث التواطؤ مع الخواء وحيث علاقة المجتمع المعاصر بالفنون الرقميّة علاقة تواضعيّة تسمح بتعديل وإعادة تشكيل الأنا والهوية باستمرار. على إنسان العصر أن يمتلك الجرأة لفقء عينيه التناظريّتين ليركِّب بدلًا عنهما عينين رقميتين، وهو ما لن يستقيم إلا من خلال تعليم عالي ملائم وممنهج، يتخذ من فنون الصورة تخصصات قائمة بذاتها ولذاتها، وليس سندًا لتخصصات أخرى، غدت

(7) يوسف الريحاني، فن البيداغوجيا وبيداغوجيا الفن؛ من الخطاب إلى التطبيق، البحث الفائز بالجائزة الأولى خلال الدورة السابعة لجائزة الشارقة للبحث النقدي التشكيلي، كانون الأول/ ديسمبر 2016، ص52-51.

تقنية مجرَّدة، ولكنها تقنية تتلبّس نمطًا بعينه من العلاقات الاجتماعية، وبالتالي فإنَّ تطوُّر التقنية يعرّض العلاقة الاجتماعية -وما يصاحبها من نظام مراتب- إلى التفكك وذلك مقابل مساعدتها على قيام علاقات اجتماعية ورمزية جديدة؛ كما يبدو أنه قد فاته أنّ كل ذلك لا يتم ذاتيًا وأنه لا بد لحسم اتِّجاهه نحو خيار دون آخر من خلال تدخل القوى الاجتماعية المتنافسة، ومن خلال تعدديّة مقترحاتها الرمزية وأنماط انتظامها الثقافي. فالمرور من الأنالوجي للرقمي من شأنه أن يربك النخبويّة لأنه يجعل عددًا من الكفاءات



والامتيازات المتولدة عن ملكية المعلومة التي كانت تختص بها طوائف مهنيّة ما على ذمة الجميع، وهو ما يسمح بانبجاس أصوات كانت مهمّشة في قاع المجتمع وتموقعها ضمن السطح الأمامي للمشهد الاجتماعي العام؛ ومع ذلك فإنَّ هذا التحول التقديري يظلُّ في شكله التجريدي البحت مفتوحًا على الأفضل، كما يبقى مفتوحا على الأسوأ؛ وحدها القوى المتصارعة تنجح في ترجيح هذه الإمكانية أو تلك. هكذا يتَّضح جليًا أنه في غمرة حماسته لتطوُّر الوسائط التقنية، فات كذلك يوسف الريحاني التشديد على خصوصية بلاغة تلك النقلة المتضافرة التعيين والمتعددة الدلالة من الرَّسم إلى التَّحريك، وما استتبعه من قدرة على استيعاب المسموع ضمن مقاييس الكتابي. فهي لم تسمح فقط بالتحرُّر من مرجعية النماذج ليتم استبدالها بمرجعية "الموجود لا على التعيين" (le quelconque)، بل سمحت كذلك بالانفتاح على الرهافة وعلى اللزاجة، وهو ما يسمح تاليًا بالنفاذ للحميمي على نحو كنّا نخاله مقصورًا على الأفكار وعلى التصوُّرات. هكذا سمحت الوسائط الجديدة بتقليص الفارق بين تداول المعلومة (communication) وبين الاتصال الحضوري والعياني (transmission)، وهو الفارق الذي يحجبه فرط تصدير المهارة على الرهافة كما هو الشأن مع يوسف الريحاني. ذلك أنَّ التطوُّر التقني يتم دائمًا ضمن منظور سابق عليه، ولذلك يأتي التطوير التقني لتجويد أداء خيار سابق عليه.

معضلات تاريخ التّشكيل العربي المعاصر
فن المهجر في ضوء العولمة

بنيونس عميروش/ المغرب

ظَلّت الكتابة حول الفن العربي مطلبًا أساسًا على امتداد مسارات التجارب التشكيليّة العربيّة منذ وعيها بأهميّة الخطابات المواكبة للممارسة التطبيقية، على اختلاف أنواعها، من الكتابات الصحَفِيَّة والنصوص التقديمية والنقدية إلى الدراسات والمقاربات والبحوث النظرية وغيرها. الأمر الذي يدعونا إلى التنويه بكافة الأقلام العربيّة التي لم تدخر جهدًا في المتابعة والتعريف والتوجيه وإثارة الأسئلة المُحَفِّزة وخلق الجدل البنّاء ونشر المعارف التشكيليّة والبصريّة، بحسب مختلف التخصصات والخلفيات المعرفية، من صحفيين وفنانين ونقاد وأدباء وجماليين وباحثين ومهتمين إجمالًا. وإذا كان بالإمكان الجمع بين هذه الكتابات في دائرة الثقافة الفنية وأَدَبياتها بشكل عام، فإنَّ الأمر يدفعنا لتبيان وتصنيف طبيعة كل من هذه الكتابات، وبخاصة، تلك المؤثرة في التحليل والتأطير والتأريخ، طبقًا لما يتناوله نقد الفن ونظرية الفن وفلسفة الفن/ الجماليات وتاريخ الفن، وهي الحقول المعرفية التي تتجاور، بقدر ما تتقاطع فيما بينها، بحيث يصعب تحديد طبيعة الكتابة في أحايين كثيرة، وبخاصة بين النقد الفني الذي يتضمن خصوصية وسَيْر التعبير التشكيلي ومنعطفاته ومراحله (ما يعني جانبًا من التأريخ)، وتاريخ الفن الذي يعتمد معلومات واستنتاجات النقد الفني، وهذا ما يثير بعض الالتباس. ففي مقابل ندرة الدراسات المصنّفة في تخصص تاريخ الفن العربي الحديث والمعاصر، يمكن أن نحصل على معطيات تاريخية في الدراسات النقدية أكثر. ولعلَّ ذلك ما يجعل تاريخ الفن العربي[1] دائمًا

في حاجة إلى المزيد من الترتيب والدقة والتقصي ضمن ما تقتضيه المؤهلات العلمية لمؤرخ الفن بالمعنى الحقيقي، خاصة وقد تضاعفت رقعة الغموض مع المستجدات التي لحقت طبيعة التعبير في ضوء العولمة، إنْ كان على مستوى طبيعة "الفن" الراهن في حد ذاته، أو على صعيد "الخطاب" (Discours) المرافق له.

مداخل تاريخ الفن

يدرس تاريخ الفن ويحدِّد العمل الفني من حيث الحقبة والتصنيف والترتيب والتبويب والمصدر والسياق والانتماء والتقنية والتحوُّل والتفسير والمقارنة والتحقيق والفصل والتمييز والمحتوى وطريقة الإنجاز والحُكم، ما يحتِّم على مؤرخ الفن أن يكون ناقدًا إلى حدٍّ ما، لأنه مطالب، في أحايين كثيرة، بتوضيح كيفيات تطور أعمال الفنان من مرحلة إلى أخرى ومن زوايا مختلفة تتوزع بين الموضوع والتقنية والمواد والإسناد والأسلوب وغيرها من الجوانب، فيما يمكن أن يتناول بالنقد مجموع نتاج الفنان الواحد في اتجاه تقديم تحليله الذي يصيغ من خلاله حكمه الخاص. ويجد مُمْتهن تاريخ الفن نفسه مجبرًا على اعتماد علم الجمال، في الحين الذي يتعيَّن عليه دراسة منظومة الذوق وقواعد التعبير المخصوصة ببيئة وعصر معيَّنَيْن. من جهة أخرى، فإنَّ دراسة الفنون القديمة تستوجب التوسل بقواعد علم الآثار، فيما تتداخل دراسة الفنون البدائية ودراسة مقارنة فنون الثقافات المختلفة مع الأنثروبولوجيا (علم الأجناس البشرية)، بينما تمتد دراسة الفنون الشعبية إلى علم الاجتماع[2]، كما يتعيَّن استحضار مبادئ علم النفس في دراسة عمليات الإدراك الحسي. ناهيك عن مسائل التحليل الراديوغرافي للألوان والمواد وما يتطلبه من معدات تكنولوجية خاصة. من ثم يعتبر تاريخ الفن "علمًا من العلوم، له قواعده وطرائقه البيِّنَة وليس مسألة حدس أو تخمين" كما يُعَرِّفُه مارك روكسل[3]. في حين، وبعيدًا عن النزوع الذاتي الصِّرف، يقوم تاريخ الفن على منطق ترابط آراء وأحكام مختلف المتدخلين في الشأن الفني (محافظو المتاحف، مدراء الأروقة، جُمّاع Collectionneurs، قَيِّمون Curateurs، صحفيو الفن...)، ومن بينهم، بالأساس، نقاد الفن الذين يقوم عملهم بدوره على تلك الأدوات والمجالات المعرفية الموصولة بخبرة مؤرخ الفن، بما فيها النظريات الجمالية التي ترتبط بالفلسفة عامة، فيما يتوغل جوهرها المتخصص في أصول النقد.

الفن المعاصر ومشكلة المعيار

بناء على ما سبق، نلامس جسامة المعرفة وطرق التقدير التي يقوم عليها تاريخ الفن الذي يبدو بطيئًا ومعقدًا أمام مجال شديد التبدُّل والتطوُّر، حتى إنَّ الكثير من الأعمال الفنية ظلت باستمرار موضوع مراجعة للمزيد من المعاينة والاكتشاف على الرغم من الاستنتاجات التي تم التوصل إليها من لدن مؤرخي الفن، بحيث

يبقى العمل الفني قابلًا لتبَصُّر جديد باستمرار. وإذا كان عصر الرقمنة Digitalisation قد وفّر لمؤرخ اليوم سهولة التوثيق الإيكونوغرافي بإمكانياته الهائلة في المعالجة والجودة بخلاف أسلافه القدامى (ما قبل الفوتوغرافيا)، فإنَّ الفن الراهن الموسوم بـ"المعاصر" والموازي لـ"ما بعد الحداثة"، بمَيْلِه نحو "اللّافن"، ينزع إلى الانفلات من المعيار الواضح كما هو الشأن في الفنَّيْن الكلاسيكي والحديث، باعتبار الفن المعاصر يتجاوز الموضوع الذي يقترحه الفنان ويتحدَّد كـلعب على ما يعتبر فنًّا وفق التمثل السائد والمألوف كما ترى "ناتالي إينيك"، ما يجعل مسألة الحكم والتقويم وتراتبيّة القيم في دائرة التباس قصوى، وعليه يتساءل "مارك جيمينيس" Marc Jimenes، ماذا يمكن أن نقترح من حلول أمام انهيار المعايير الجمالية؟ ليقترح إمّا ترميم المعايير القديمة، أو إحلال التمتُّع الجمالي المباشر والتلقائي محل الحكم والتقويم اللّازِمَيْن، أو البحث عن معايير جديدة[4].

موقف تاريخ الفن من فن المهجر

في محاولة توثيق ومتابعة ودراسة مسار الفنون التشكيليّة العربيّة عمومًا ضمن تَيْسير آليات وحلقات تسلسُليّة لتاريخ الفن العربي، غالبًا ما لا نأخذ في الحسبان تجارب أولئك التشكيليين العرب المقيمين في مختلف بقاع العالم، وهم يقدِّمون فن المهجر عبر معارض فردية أو جماعية في الأقطار الأوروبية على وجه الخصوص. ففي مقابل ضيق الاطلاع من جانبنا، فإنَّ صحافة بلدان إقامة الفنانين العرب بالخارج (بما فيها المقاربات النقدية)، غالبًا ما تُكتب عن أعمالهم وأنشطتهم الفنية. ولكن الأهم في هذا المقام، هو كيف تُقيِّم وترى الصحافة الأوروبية أعمال هؤلاء الفنانين المهاجرين؟ عِلْما أنَّ ما يُنْعَت بالـ"فن" في مفهوم تاريخ الفنون، غالبًا ما يشير إلى تاريخ الفنون المعتمد في العالم الغربي، كما توضح "كيتي زايلمانس" Kitty Zijlmans (أستاذة تاريخ ونظرية فن العصر الحديث في جامعة لايدن) بصدد معرض لاثني عشر فنانًا عربيًّا في



كيتي زايلمانس

روتردام سنة 2001، حيث ثار جدل في الصحافة الهولندية حول قيمة هذا الفن وموقعه في إطار رواية تاريخ الفنون الكبرى. أمّا في الحالات الأخرى فإنَّ صفة "غير الغربي" تقرن بتاريخ الفنون. وتضيف في السياق ذاته، أننا "لم نجد في هولندا حتى الآن حلًّا لذلك، فمرة تلو الأخرى تنظم ندوات ومناظرات يكون فيها فن الأجانب أو فن المهاجرين موضوعًا للنقاش، فتوضع الهجرة والعولمة في كومة واحدة. ففن الأجنبي أو المهاجر غريب غرابة الفن التقليدي، من أفريقيا وآسيا وأميركا اللاتينية. ترى كم من الأجيال يجب أن تمر حتى يصبح المرء غير أجنبي؟ من الواضح إذن أنَّ الأصل والخلفيّة سيظلان يلعبان دورًا حاسمًا"[5].

ظلَّ علم تاريخ الفنون شأنًا أوروبيًّا على العموم، إلى أن تمَّت إضافة أميركا الشمالية في العقد الأخير من القرن العشرين باعتبارها جديرة بمباحث تاريخ الفنون عبر اعتماد الفكر الفرنسي ما بعد حداثي في الولايات المتحدة، ما ساهم في إبراز أوجه التغيير من خلال انتقاد المقاربات الثابتة، وتوجيه دراسات تاريخ الفنون نحو مضامين الفن الاجتماعية، الشيء الذي دفع حركة New Art History نحو نقل مركز الثقل إلى المضمون الاجتماعي وإلى البحث الأيديولوجي، أي إلى أشكال القوة الاجتماعية ومن هناك إلى السياسة والأنثوية والتحليل النفسي والهوية الثقافيّة والتنظير، فيما تم انتقاد موقف الغرب من غير الغربي الذي انتهى إلى الاستشراق والاستعمار الثقافي، وذلك إلى أن اشتد الانتقاد مع بروز اتجاهات مثل Cultural Studies في مطلع تسعينات القرن الماضي، ليضعف الاهتمام بمفاهيم تاريخ الفنون في اتجاه الوصول إلى التشكيلات الماتحتية للمجموعات الثقافيّة، ويتوجَّه البحث تحديدًا إلى الكيفيّة التي تُبنى بها الهويات الثقافيّة والاجتماعية، فيما امتد هذا الاتجاه الأخير عبر Studies Multicultural التي تنطلق من التعددية الثقافيّة، ليتم التركيز من قِبل الاتجاهَيْن معًا على أسلوب المعالجة الاجتماعية والأنتروبولوجيا الثقافيّة. وعليه أصبح بالإمكان ملامسة تطوُّر نظريات نقد جديدة، لكن مع إخضاعها للملاءمة مع المعايير القديمة، ولم يعُد يتم التوجه إلى دوْر العرق والطبقة والجذر في الممارسات الاجتماعية مع Visual Studies، وإنَّما إلى مقاربة بصرية متكاملة، أي إلى النتاج البصري بأوسع معاينة بموازاة الدراسة النقدية لتاريخ وسائل الإعلام ونظرياتها كالفوتوغرافيا والفيديو ووسائط الاتصال وغيرها[6].

من ثمَّ، يرى "راشيد أرين" Rasheed Araeen (فنان وناقد فني ومؤسس المجلة النقدية "ThirdText") في إنجلترا أنَّ المشكلة تتمثل في كون مفهوم الفن وتاريخه ما زالا سُكونيَّيْن، ممّا جعل مؤرخي الفن لا يعيرون فن المناطق والمجموعات الثقافيّة اهتمامًا فقط، وإنَّما يسعون إلى تذويت تاريخ الفن الحديث كله، لذلك يحمل مجال التخصص الفني المعاصر مسؤولية تحديد هذا الفن على أنه غربي، ويعتقد

بأنّ عدم تواجد الفنانين من أنحاء العالم كافة في ثقافتنا وفي مؤسساتنا التعليمية عائد إلى عدم اعتبارهم جزءًا من التيار الرئيس لتاريخ الفن، فتاريخ الفن لا يهمل الفنانين الإثْنيّين (الآخرين) حسب، بل ينكر كذلك الدور الذي لعبه الآخرون في مأسسة الفن الحديث. إنّ هذا الفن ما كان ليكون ما هو عليه لولا دور الآخرين، غير أنّ هذا الدور تم إنكاره بفضاضة[7]. ونجد في رأي مشابه، مؤرخة الفن الإيطالية "طوني ماراييني" (Toni Maraini (1989 في سياق حديثها عن الفن التشكيلي المغربي تؤكد أنّ الفن الحديث ولد في الغرب، غير أنه ليس غَرْبيًّا بشكل خاص،



طوني ماراييني

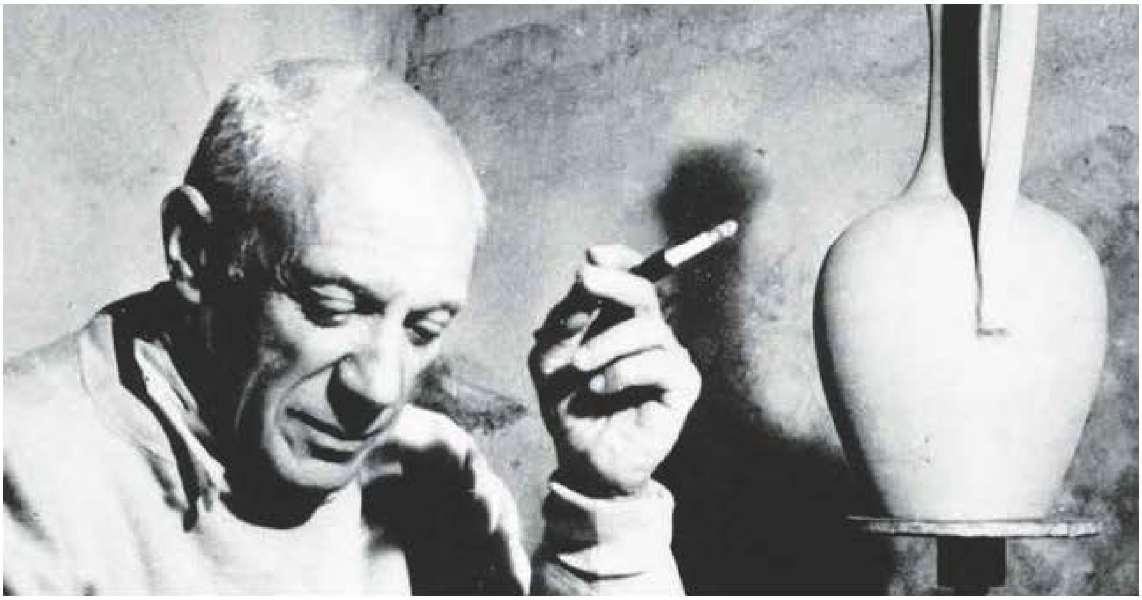
فنحن نعرف أنه تغذّى بعناصر من حضارات أخرى، وأنّ حقبًا وثقافات محددة خلقت أشكالًا فنية سبقت الأشكال الفنية التي ظهرت في القرن العشرين، غير أنّ الحركة الحديثة منذ ولادتها أظهرت نفسها على أنها دوليّة، وباستثناء بعض الأفراد المعزولين، فإنّ الفن الغربي الحديث لم يكن متحمسًا ليعترف في نظامه الفني (المعارض والمجلات والمتاحف والمجموعات) بمجموعات معاصرة وحركات من ثقافات أخرى، و"تضيف طوني ماراييني"، عندما نذكر غير الغربي نعني به مصدر إلهام لفناني الغرب المعاصرين من أمثال "بيكاسو" و"كلاي"[8]. تشير "كيتي زايلمانس"، في المقابل، إلى أطلس "جون أونيانس" John Onians الموسوم بـAtlas of World Art الصادر في 2004، ضمن القيام بمحاولات لمقاربة تاريخ الفن من منطلق إطار عولمي، بتقديم نظرة شاملة للإنتاج الفني العالمي منذ ما قبل التاريخ حتى الآن. كما تشير أيضًا إلى كتاب "دافيد سامرس" David Summers بعنوان: World Art History and the Rise of Western Modernism الصادر في 2003، كردّ فعل على القيود التي واجهها "سامرس" من فئات التاريخيّة الفنيّة الغربيّة، لتخلص إلى أنّ الصناعة الفنية في القرن العشرين، لم تقتصر على الغرب فقط، أمّا الآن فعلينا أخذ الصناعة العالمية كنقطة انطلاق لكتابة تاريخ الفنون والوصول إلى تواريخ للفنون، تواريخ منطقيّة ومتعددة الثقافات[9]. ومن ثمّ، تتساءل "كيتي زايلمانس": هل يمكننا



منى حاطوم

تقييم الفن غير الغربي حقًّا عندما لا نكون على معرفة بخلفية الفنان التشكيلي الثقافيّة، وهل ننصف هذا الفن عندما يتم فحصه بالمعيار الغربي؟ في كِلْتَي الحالتين نكون قد ابتعدنا عن الهدف. وينطبق هذا الالتباس بوجه خاص على الفنان المعاصر ذي الخلفية الثقافيّة المختلفة الذي إمّا عليه أن يبرز ارتباطه الثقافي وألّا يبدع فنًّا غير غربي لأنه بذلك قد وضع نفسه خارج الفن المقبول حاليًّا، أو أن تلصق به صفة التابع للغربي وبذلك نصل إلى النتيجة نفسها[10]، ومن جهة أخرى تشير إلى أنَّ بإمكاننا وضع علامات استفهام حول مقاييس الجودة مثل الأصالة، والإبداعيّة والإتقان والقوة التعبيريّة والتجديد عندما صيغت هذه المقاييس بتحيُّز[11].

هذه بعض المعضلات التي قد تعترض تدوين ورسم خريطة التشكيل العربي بالمفاتيح الضرورية والوضوح والدقة المطلوبيْن، خاصة وأنَّ الفن العربي المعاصر في المهجر أضحى داخل بوتقة الاندماج والتماهي مع السياق الكوني، فبدوره يطالب بتفعيل مكانته داخل الخطاب المعاصر حول الفن، ما يستدعي الانكباب على تصوُّر نقدي لمنجزه الموصول بقلقه وفرضيّاته المعلنة والمضمرة، في عالم أصبح فيه الفن موجَّهًا بقوانين العولمة الاقتصادية التي تغذي تنامي التأثير بِـ"الفن الجديد" وطرق تقديمه وترويجه، طبقا لِـ"ولادة نسق اقتصادي قوي مكلّف بإدارة الممارسات الثقافيّة والفنية"[12]، ما يجعل الفنانين العرب المهاجرين واللاجئين قريبين من شروط التعبير البصري الرائجة في العالم، ومن سوق الفن المُتَمَوْقِعة في العواصم (باريس، بروكسيل، مدريد، أمستردام، لندن، روما، نيويورك...). لذلك نجد أبرز الأسماء المُمَثِّلة للفن المعاصر مقيمة بالخارج، لأشير -على سبيل المثال لا الحصر- إلى الفلسطينيّة منى حاطوم المقيمة في إنجلترا (لندن)، والعراقي أحمد السوداني المقيم في أميركا (نيويورك)، والجزائري قادر عطية والمَغْرِبِيَّيْن منير الفاطمي ومحمد الباز المقيمين جميعهم بفرنسا. ولنا أن نتصوَّر مدى عدد الفنانين العرب (عراقيون وسوريون بالدرجة الأولى) الذين وجدوا أنفسهم مضطرين إلى مغادرة وطنهم للبحث عن سبل إنشاء مراسيمهم في بلدان لجوئهم بأوروبا



بابلو بيكاسو

وأميركا، كما لنا أن نتصوَّر مدى التحوُّل الذي طرأ على الفن السوري الحديث والمعاصر مثلاً[13] من خلال تكتُّلات فاعلة ومُنْتِجَة بالخارج، بعد سنة 2011، تاريخ اندلاع حركات "الربيع العربي".

الهوامش

(1) في هذا الصدد، انظر أسعد عرابي، "الفن العربي المعاصر تاريخ لم يكتب بعد!"، معنى الحداثة في اللوحة العربيّة، نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، 2006.

(2) مارك روسكل، معنى تاريخ الفن، ترجمة: فخري خليل، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، بيروت، ص13-12.

(3) Ibid، ص7.

(4) مارك جيمينز، ما الجمالية؟ ترجمة: شربل داغر، المنظمة العربيّة للترجمة، بيروت، ص428.

(5) كيتي زايلمانس، "تاريخ الفنون والخطاب حول العولمة"، كاتالوغ معرض المغرب: الفن المعاصر والديزاين 2005، متحف فنون العالم بروتردام، هولاندا، تنظيم: متحف فنون العالم بروتردام ووزارة الثقافة المغربية، شباط/ فبراير -2005 أيار/ ماي 2006، ص80.

(6) Ibid، ص79.

(7) Ibid

(8) Ibid

(9) Ibid، ص78.

(10) Ibid، ص80.

(11) Ibid، ص78.

(12) مارك جيمينز، Op - Cit، ص424.

(13) للاطلاع، انظر مقالنا: "بعض تجليات الهجرة واللجوء في الفن التشكيلي السوري الراهن"، مجلة ذوات (إلكترونية)، ع30، ت2/نونبر 2016.

"الكائن الاتِّصالي" ويوتيبيا الاتِّصال..
أسطورة القرية الكونيّة

د. بن الطالب دحماني/ المغرب

مِنْ تأليف "فيليب بريتون" وترجمة حسن إياس صَدَرَ عن دار الينابيع كتاب "يوتيبيا الاتِّصال: أسطورة القرية الكونيّة"؛ وهو كتاب يقع في 228 صفحة من الحجم المتوسط، مقسم إلى قسمين كبيرين؛ الأول بعنوان "نشأة المفهوم الحديث للاتِّصال"، والثاني بعنوان "أزمة القِيَم وصعود اليوتيبيا".

يرى "فيليب بريتون" ضمن مقدمة كتابه هذا أنَّ مجموعة من العلماء الذين كانوا وراء ثورة الاتِّصالات التي حصلت بعيد الحرب العالميّة الثانية عملوا على تكريس نمط جديد من الإنسان؛ هو الإنسان المسيَّر من الخارج، أي الإنسان المنفعل الذي يتَّصف بتعامله مع المعلومة في أجواء مغلقة يقلّ فيها الاحتكاك ويكثر فيها الاتِّصال، فتتحقَّق بالتالي يوتيبيا الاتِّصال، فنحن اليوم نعيش في مجتمع تأكّدت فيه سلطة الميديا واحتكارها شبه الكامل للمعلومة بشكل ليس له مثيل في التاريخ البشري؛ يقول "فيليب بريتون": "إنَّ تقديم الإنسان على أنه كائن مكرَّس بالكامل للاتِّصال وخاضع لطغيان الصورة، صورته هو، وفي الوقت نفسه تلك التي تقدِّمها له الميديا، أصبح مسيطرًا بشكل واسع. يتم كل يوم نشر فانتازم قرية كوكبيّة على شكل فضاء سيبراني خلف تقدُّم الطرائق السريعة للمعطيات شديدة الميدياتيّة".

في القسم الأوَّل من هذا الكتاب يتساءل المؤلف بالقول: لماذا تضفي مجتمعاتنا منذ منتصف القرن العشرين هذا القدر من الأهمية على الاتِّصال؟ في الوقت الذي نرى فيه أنَّ من الآثار السيِّئة لتمجيد مجتمع الاتِّصال بالوسائل كافّة جعلنا نخسر الفائدة الحقيقيّة التي سنستخلصها من وسائل الاتِّصال. ويرى أيضًا أنَّ لهذه اليوتيبيا ملامح حداثة كاذبة، وهي تظهر بعض سمات محافظة بشدّة. وأنَّ وجود التقنيات في حياتنا

اليوميّة ليس علامة بديهيّة للحداثة، وأنَّ الحداثة الحقيقيّة تكون في البدء سياسيّة، وبعد ذلك تكون تقنيّة.

وفي هذا القسم أيضًا يرى "فيليب بريتون" أنَّ مجتمع الاتصال ليس له أعداء من البشر، لكن ذلك لا يعني أنه لا يتعارض من أجل بقائه مع عوامل تهدِّده. إذن، تظلّ يوتيبيا الاتِّصال على الرّغم من كل شيء يوتيبيا صراع؛ عدوّ هذه اليوتيبيا الجديدة هو ما أسماه الكاتب الضَّجيج "الإنتروبيا" وهو عدو ليس عديم التأثير، بل يكاد يهدِّد بالسَّيطرة عل العالم، وإنَّ الانتقال الحر للمعلومة وحده يسمح باحتوائه.

في القسم الثاني، يرى "فيليب بريتون" أنَّ فكرة مجتمع الاتِّصال انبثقت خلال اضطرابات منتصف القرن العشرين، وبتحديد أدقّ في العام 1942؛ وهو التاريخ الذي وسم تحوُّل الصراع العالمي نحو البربريّة بشكل نهائي. في ظلِّ هذه الظروف التي غرقت فيها البشريّة بالوحشيّة في أبرز ظاهرتين؛ ظاهرة معسكرات الاعتقال، وظاهرة القنبلتين النوويَّتين اللّتين ضُربت بهما هيروشيما وناكازاكي، في هذه الظروف ظهرت يوتيبيا الاتِّصال الجديدة، ويرى أنَّ هذه اليوتيبيا تظهر في ثلاثة مستويات: مجتمع مثالي، وتعريف أنثربولوجي آخر للإنسان، والتَّرويج للاتِّصال بوصفه قيمة. وستتركّز هذه المستويات حول ثيمة إنسان جديد يسميه المؤلف "الإنسيّ الاتِّصالي".

إنَّ الإنسانَ الجديدَ الذي يخرج من أنقاض منتصف القرن العشرين هو إنسانٌ مسيَّرٌ من الخارج، يحصل عل طاقته وعلى مادته الحية ليس من خصاله الداخليّة الآتية من أعماقه هو، إنَّما من قدرته كفرد موصول مع "أنظمة اتِّصال واسعة" على تجميع المعلومة ومعالجتها وتحليلها، تلك المعلومة التي يحتاجها لكي يعيش. وكونه لم يعُد مسيَّرًا من الداخل، ولم يعُد يبحث عن مشروعيّة الفعل أو القرار من خلال توافقه مع حدس داخلي أو تناغم داخلي، فإنَّ البحث عن القِيَم سيتَّجه نحو الخارج، نحو أنماط من الاتِّصال ومن السلوك التي هي إلى حدّ كبير بوصلات للتوجُّه ضمن العالم. إنَّ دور



الميديا مصمَّم هكذا بشكل أجوف، مثل الآلة الأساسيّة التي تسمح للإنسان بأن ينفعل بشكل يتناسب مع ردود الفعل المحيطة به.

هذا الإنسان الجديد إذن لا يتوافق في شيء، من منظور الكاتب، إلّا مع محاولة تجميع القطع التي بعثرتها حضارة منهزمة، ويرى الكاتب أيضًا أنَّ هذا الإنسان الاتِّصالي كائن دون "جوانيّة" ودون جسد، يعيش في مجتمع دون أسرار، كائن يتوجَّه بالكامل نحو الاجتماعي، وهو لا يوجد إلّا عبر المعلومة والتَّبادل، في مجتمع أصبح شفّافًا بفضل "آلات الاتِّصال" الجديدة. هذه صفات إنسان الاتِّصال، وهو الذي يسهم في تغذية الإنسان الحديث، والتي تبدو كبدائل لتقويض الإنسان؛ التَّقويض النّاتج عن إعصار القرن العشرين.

إنسان الاتِّصال الجديد لم يعُد كائنًا إنسانيًّا بحسب "فيليب بريتون"، بل صار كائنًا اجتماعيًّا، يُعرف بالكامل من خلال قدرته على الاتصال اجتماعيًّا. وبالعودة إلى أبي السيبريانيّة "فاينر"، يرى المؤلف أنه يقف وراء إعادة التَّمركز التي تسمح بتوصيف الإنسان، ليس كذات فرديّة، إنَّما بدءًا من نشاطه في التَّبادل الاجتماعي، وهو بهذا يؤسِّس لرؤية جديدة للمساواة من خلال استبعاد مسألة الذات بصفتها فردًا معزولًا ومن خلال نقلها صوب النشاط الاجتماعي للتَّبادل. فالإنسانيّة الجديدة تخصّ البشر كافّة، لكن يمكن أن تتوسَّع أيضًا إلى الكائنات كافّة المرشَّحة لكيان الشَّريك الاتِّصالي كامل الحقوق.

فالإنسان الاتِّصالي إذن، وخلافاً لإنسان القرن التاسع عشر وحتى النصف الثاني من القرن العشرين، يتَّصف بأنه كائن دون "جوّانيّة"، دون حيِّز خاص، موقعه غير محدَّد، لكنَّ محتواه كائن يحدِّد شخصيته؛ الإنسان في النزعة الإنسانيّة الكلاسيكيّة هو إنسان مسيَّر من ذاته، تأتي من هذا التصوُّر تعابير مثل عُمق المشاعر أو غنى الحياة الداخليّة، وسيسهم "فرويد" من خلال اكتشافه اللاشعور في تغذية هذا التصوُّر عن الكائن الإنساني كمتحرك من الداخل.

لكن، تُقدِّم اليوتيبيا الجديدة بديلًا للإنسان المسيَّر من ذاته، هو الإنسان الجديد، فهو عكس الإنسان الكلاسيكي، هو "كائن اتِّصالي" جوانيّته موجودة بكاملها في الخارج، الرّسائل التي يتلقّاها لا تأتيه من ذاتيّة أسطوريّة، إنَّما تأتيه من محيطه، إنه لا يفعل بل ينفعل، لا ينفعل تجاه فعل، بل ينفعل تجاه ردّ فعل.

وفي ختام هذا الكتاب يتساءل الكاتب: ما هو بالفعل نمط الإدارة السياسيّة لمثل هذا المجتمع؟ ويجيب بأنّ هناك ثلاث خطوات ضروريّة لتحقيق هذه الإدارة الرَّشيدة: في البدء الضَّرورة المطلقة بأن يُعترف بالإنسان على أنه كائن اتِّصالي، وأن تستخدم ملكاته بهذا المعنى، ثم أن تمتلك الآلات في المجتمع الكيان الذي تستحقّه، وأن تُنقل إليها مسؤوليّة عمليّات السيطرة والقرار، وأخيرًا أن ينتظم المجتمع ذاتيًّا بفضل التلقيم والانفتاح اللذين تتصف بهما طرائق الاتِّصال.

قامات أردنية

سماحة الشيخ عبدالله شحادة غوشة

(تشرين الأول ١٩٠٧- ١٩٧٧/٥/٢٤م)

د. محمود الجبارات/ الأردن

قاضي القضاة ووزير الأوقاف والمقدسات الإسلاميّة في الأردن غير مرّة؛ ورئيس مجلس الأوقاف الأعلى، ورئيس الهيئة العلميّة الإسلاميّة، عالم من أعلام الدين والفكر الإسلامي، وهو من القلائل الذين حافظواعلى وقار العلم وتأدَّبوا بأدبه.

ينحدر من أُسرة متوسطة الحال؛ محافظة ومتديِّنة، كانت تُقيم في البلدة القديمة من القدس بمحلة حوش المئذنة الحمراء بحارة السعديّة منذ أكثر من أربعمائة وخمسين عامًا، بحسب وثائق العائلة؛ وكان والده جزّارًا في القدس ومن عائلة يَمْتَهِنُ معظم رجالها الجزارة.

وُلدَ عام 1907م في أُسرة مكوّنة من تسعة أبناء وابنتين، وتوفيت والدته قبل بلوغه العاشرة من العمر؛ درس في الفترة العثمانيّة بالمدرسة الصلاحيّة، ثم التحق، زمن الانتداب البريطاني، بمدرسة المطران؛ ولتفوُّقه الدراسي حصل على منحة دراسيّة مجانية للالتحاق بكلية روضة المعارف الإسلاميّة وقسمها الداخلي بالقدس، وحصل منها على شهادة الدراسة الثانويّة عام 1921م.

تنافس على منحة للدراسة في الأزهر، أُقيمت امتحاناتها في القدس، فحصل على المركز الأول بين المتقدِّمين؛ والتحق بالأزهر الشريف بالقاهرة ولم يتجاوزعمره الخامسة عشرة، حيث حصل على الشهادة الأهليّة منه عام 1923م، وكان ترتيبه الأول بين الخريجين من غير المصريين؛ فتابع دراسته وحصل على الشهادة العالميّة من الأزهر عام 1924م.

ولمّا كان راغبًا بدراسة القضاء؛ فقد التحق بمدرسة القضاء الشرعي في مصر، بعد وساطة من قِبَل مفتي القدس الحاج أمين الحسيني،



وقُبل مع ستة من زملائه هم الدُّفعة الأولى من الفلسطينيين الذين تخرّجوا في مدرسة القضاء الشرعي، التي لم تكن تقبل غير المصريين وتخرَّج فيها عام 1927م، وكانت شهادتها بمنزلة الدكتوراه. وبعد عودته للقدس التحق بمعهد الحقوق في القدس الذي كانت تديره سلطات الانتداب البريطاني، ومعظم دروسه باللغة الإنجليزيّة، والقبول فيه بموافقة مدير المعارف البريطاني في فلسطين، وحصل منه على شهادة الدراسات القانونيّة عام 1935م.

شغل المترجَم له مناصب متعدِّدة؛ ابتدأها مدرِّسًا في مدرسة الخليل الثانوية (1927 - 1934م)، ثم رئيسًا لكُتّاب محكمة الخليل، ثم قاضيًا فيها، وقضى في الخليل اثني عشر عامًا، وعُيِّن قاضيًا شرعيًا في محكمة يافا، التي كانت من أكبر المحاكم الشرعيّة في فلسطين، وتنقَّل بعدها للعمل قاضيًا في محكمة جنين والخليل ثم نابلس (1938 - 1946م)، ثم عُيِّن عضوًا في محكمة الاستئناف الشرعيّة خلال فترة الانتداب البريطاني (1 / 1 / 1946 - 15 / 5 / 1948م).

بناءً على رغبة الملك عبدالله الأول بن الحسين في ترتيب دروس تفسير في المسجد الأقصى، فقد اختار غوشة لإلقاء درس تفسير أسبوعي في المسجد الأقصى؛ فأُعجب الملك بقدراته العلميّة واستمرَّ في التَّدريس، ثم اختاره لعضويّة توحيد القوانين، ثم لعضويّة لجنة تعديل الدستور 1950م، ثم عُيِّن قاضيًا للقضاة في الحكومة الأردنيّة الأولى التي شكَّلها سعيد المفتي بعد توحيد الضفتين، ثم عُيِّن قاضيًا للقضاة ووزيرًا للعدليّة في حكومة سمير الرفاعي، واستمرَّ في هذه الحكومة إلى أن استقالت بُعَيد اغتيال الملك عبدالله الأول (عام 1951م) الذي قال عن غوشة إنه: "العالِم النحرير... من أعلام الدين وناطق صادق بلسانه"(برقية 28 / 1 / 1950م).

عُيِّن غوشة بعد ذلك رئيسًا للهيئة العلميّة الإسلاميّة ثلاث مرات: الأولى (1/ 8 / 1950 - 31 /9 /1961م)، والثانية (21 / 4 /1963 - 28 / 2 / 1964م)، والثالثة (7 / 10 /1967 - 26 / 12 / 1968م)، وكان قاضيًا للقضاة ورئيسًا لمجلس الأوقاف الأعلى (1 /3 /1964 - 7 /10 /1967م)؛ وشغل منصب كبير العلماء، ورئيس مجلس الوعظ والإرشاد (1/ 1 /1962 - 27 /3 /1963م)، وقاضيًا للقضاة وزيرًا للأوقاف والمقدسات الإسلاميّة أربع مرات خلال الفترة (1969 - 1970م) في حكومات عبدالمنعم

الرفاعي الأولى والثانية، وحكومة بهجت التلهوني الخامسة والسادسة.
وفي المجال العام، فقد كان رئيسًا لهيئة مكتب المؤتمر الإسلامي لبيت المقدس، ورئيس لجنة نُصرة باكستان، وشارك خلال خدمته العامة في عضويّة الكثير من اللجان منها: عضوًا في مجلس التعليم العالي، وعضوًا بلجنة القانون المدني، كما درّس في كلية الشريعة بالجامعة الأردنيّة.
تقلّد العديد من الأوسمة الرفيعة في الأردن منها: وسام النّهضة المرصّع عالي الشأن، ووسام النّهضة من الدرجة الأولى، وسام الكوكب من الدرجة الأولى، ووسام الاستقلال من الدرجة الأولى، كما تقلّد أوسمة رفيعة من رؤساء الدول الإسلاميّة منها: الوسام الذهبي للكفاءة الفكريّة من الطبقة الممتازة من ملك المغرب، ووسام ماليزيا من ملك ماليزيا، ووسام الجمهوريّة التونسية من الدرجة الأولى من رئيس الجمهوريّة التونسيّة.
شارك في العديد من المؤتمرات والندوات العلميّة الرسميّة والشعبيّة في مختلف أنحاء العالم، وزار العديد من الدول والبلدان، والتقى الكثير من رؤساء الدول في العالم بعامّة والعالم الإسلامي بخاصّة، وله أحاديث صحفيّة وإذاعيّة ومتلفزة ومقالات في وسائل الإعلام المختلفة، ما تزال دون حصر وتوثيق مناسبين.
أجاد غوشة اللغة الإنجليزية حديثًا وكتابة، وكان خطيبًا بارعًا؛ ومع ذلك كان قليل الكلام مُوجزَهُ، وكان محبًّا للزراعة ويعمل على زراعة حديقة منزله بنفسه، كما كان محبًا للأطفال وكان يردِّد:

أحببْ الطفل وإن لم يكُ لكْ
إنَّما الطفل على الأرض مَلَـكْ

وكان يرتدي باستمرار لباسًا مميّزًا مكوّنًا من الجُبَّةِ والعمامة؛ ولمّا سُئل إن كان ذلك يَحدُّ من تواصله مع الآخرالمختلف أجاب: "العمامَةُ والجُبَّةُ لم تكن يومًا قيدًا ولن تكون".
أنجب ابنتين وولدًا واحدًا هو عاصم الذي توفي عام 2012م، كان عاصم مهندسًا وعضوًا في مجلس الأعيان الأردني، أمّا الابنتان فهما ليلى وعصمت وهي أستاذة في الأدب العربي بالجامعة الأردنيّة.
أصابته نوبة قلبيّة خلال زيارته إلى طهران عام 1976م، وكان عضوًا بوفد رسمي أردني لشرح أبعاد المؤامرة اليهوديّة على القدس، أُرسل لملوك ورؤساء الدول العربيّة، واعتلّت صحته بعد ذلك، وتوفي في عمّان يوم 24/5/1977م، وأمر الملك الحسين بدفنه في المقابر الملكيّة.

أبرز ما تميّزت به مصنّفاته وطروحاته

أولًا: كانت طروحاته الفكريّة والفقهيّة تتماهى مع المستجدّات، وتستلهم روح العصر، وتجيب عن أسئلة تُشْغِلُ العامّة والخاصّة.
ثانيًا: على الرّغم من مرارة ظروف الاحتلال الإسرائيلي لبلاده ومسقط رأسه القدس؛ إلا أنه أسّس لنصٍّ علميٍّ مستنبط من القرآن الكريم والسنّة النبويّة عن الجهاد بوصفه حربًا مشروعة

شريفة البواعث والأهداف تقوم بها الدولة، بعد مشاورة وإعداد وتوحيد لكلمة الأُمة، وفصّل في أنواع الجهاد، وخلص إلى أنَّ جهاد النساء الحجّ، وأنَّ الجهاد أصبح بعد احتلال القدس فرض عيْن على كل قادر بالنَّفس والمال.

ثالثًا: كان من الأوائل في العالم الإسلامي المعاصر الذين أسهموا في بلورة مفهوم الدولة الإسلاميّة الحديثة باعتبارها دولة إنسانيّة وأنها من لوازم الإسلام، تقوم على الشورى التي يختلف تطبيقها بإختلاف أحوال الأُمة الاجتماعيّة في المكان والزمان، وتقوم على تنفيذ الحدود والعقوبات، وتنفّذ التكافل الاجتماعي بين جميع رعاياها على اختلاف أجناسهم وأديانهم، وكان اجتهاده أنَّ الجزية سقطت في العصر الحاضرعن غير المسلمين؛ لأنهم يشاركون في الدفاع عن أنفسهم وعن الدولة.

رابعًا: أكّد ضرورة انفتاح الدعوة الإسلاميّة على الآخر المختلف، مع بيان أفضليّة الدعوة الإسلاميّة؛ ولكن دون تعقيد أو تزمُّت أو تعصُّب أو انفعال.

آثاره

- "الجهاد طريق للنَّصر"

صَدَرَ هذا الكتاب قبل وفاة عبدالله غوشة ببضعة أشهر. تألّف من مقدّمة وخمسة فصول. جاء في مقدّمته أنَّ الله شرَّع الجهاد: "لنصرة الحق ودفع العدوان، وحماية الدعوة، وإعلاء كلمة الله"(ص7). وعرَّف الجهاد بأنه: "استفراغ الوسع أي الطاقة في مدافعة أعداء الإسلام وقتالهم مباشرة أو معاونة بمال أو رأي أو تكثير سوادٍ أو غير ذلك، وهي كلمة إسلاميّة تستعمل بمعنى الحرب... ولكن هناك فرقٌ كبيرٌ بينهما؛ وهو أنّ الجهاد حرب شريفة البواعث نبيلة الأهداف والمقاصد ولا تكون إلّا في سبيل الله، والذَّود عن حرمات الدين والوطن وما يتّصل بهما من أموال وأرواح وأعراض"(ص9). ثم فصّل في سبب مشروعيّة الجهاد: فهو فرض كفاية إلّا في حالة العدوان فهو فرض عين، ورجّح القول إنَّ الإسلام أسَّس علاقة المسلمين بغيرهم على المسالمة والأمان لا على الحرب والقتال(ص21). وعرض لأنواع الجهاد وهي: جهاد النَّفس ومجاهدة الشيطان، ومجاهدة الكفّار باليد والمال واللّسان، وجهاد المنافقين بتبليغهم الحُجَّة، وجهاد الفُساق.

وخلص إلى أنَّ الجهاد مُكَفِّرٌ لجميع الذنوب إلّا حقوق العباد، وأنّ جهاد النساء الحج، وأنّ الإسلام دعا إلى أن تقرّ النساء في بيوتهنّ لأنَّ الرجال فيهم الكفاية، وليصون المرأة من أهوال المعارك ويبعدها عن الاسترجال، ويحبِّب إليها أن تتفرَّغ لشؤون الأسرة(ص74). وعَرَضَ للقواعد الحكيمة التي شرّعها الإسلام للحرب، ومنها: دفع العدوان، وتحريم محاربة غير المحاربين، والنَّهي عن قتل النساء والأطفال والشيوخ، وحرّم المُثْلَة والإحراق لميت أو حيّ، والإجهاز على الجرحى وسواها.

ثم عرض المشاورة في الحرب، ومنع العامة من

الخوض في أمور الحرب، وأوقات القتال، وأسباب النصر ومنها: الإيمان بالله والاعتقاد بالحق الذي يجاهد في سبيله، وحشد الأمة ماديًّا وبشريًّا ثم التدريب والأسلحة، وتأمين ما تحتاجه الأمة، والثبات في الميدان وتوحيد كلمة الأمة والصَّبر.

وتضمَّنت خاتمة الكتاب احتلال بيت المقدس والاعتداء على الأرض والمقدسات وانتهاك الحرمات، فأصبح الجهاد فرضًا عينًا على كل قادر بالنَّفس والمال(ص199). وترجم في نهاية الكتاب لثلاثة وخمسين علمًا صحابيًّا رتَّب أسماءهم هجائيًّا.

- "الدَّولة الإسلاميّة دولة إنسانيّة"

وهو كتاب أُعدَّه غوشة لتقديمه إلى مؤتمر مجمع البحوث الإسلاميّة في القاهرة عام 1971م في تمهيد وسبعة فصول، جاء فيه أنَّ الإسلام جامع لمصالح الروح والجسد وهو دين ودولة وعقيدة ونظام، وأنَّ من لوازم الإسلام أن تكون له دولة لأنّ أكثر ما جاء به من الحدود والعقوبات لا يدخل تنفيذه في اختصاص الأفراد، وإنَّما هو من اختصاص الحاكم والدولة.

ثم فصَّل في صفات الدولة الإسلاميّة وأنَّ من مميّزاتها الشورى التي يختلف تطبيقها باختلاف أحوال الأمة الاجتماعية في المكان والزمان، وأنَّ الدولة الإسلاميّة دولة غير مستبدّة؛ ثم عرض للإنسانيّة المثاليّة في الدولة الإسلاميّة؛ وأنَّ واجبها تنفيذ التَّكافل الاجتماعي بين جميع رعاياها على اختلاف أجناسهم وأديانهم، وتحقيق المساواة في الحقوق والواجبات المدنيّة والسياسيّة وأمام القانون والقضاء. وأنَّ الدولة الإسلاميّة تضمن لرعاياها من غير المسلمين حقوقهم العائليّة والشخصيّة.

وبحث في موقف الإسلام من الرقّ، والعدالة في الإسلام، ثم السياسة الخارجيّة للدولة الإسلاميّة الهادفة إلى تحقيق المنافع المتبادلة، ثم قارن بين إنسانيّة الدولة الإسلاميّة وغيرها من الدول.

- "الدعاية المنظمة وأثرها الفعّال"

وَضَعَ عبدالله غوشة هذا الكتاب عام 1972 بعد رحلة إلى الولايات المتحدة وأوروبا الغربيّة على رأس وفد إسلامي- مسيحي لشرح قضيّة فلسطين ومكانة القدس وعروبتها؛ بعد ما لمس من خلال رحلته أثر الدعاية الصهيونيّة.

تألّف الكتاب من تمهيد وأربعة فصول، وتضمَّن تمهيدًا عن الصراع بين الحق والباطل، ثم ملاحظاته عن أوضاع الأقليّة الإسلاميّة والعربيّة والأقليّة اليهوديّة في بلاد الغرب، وعن الدعاية الصهيونيّة، وسلبيّات تأخُّر الدعاية الإسلاميّة والعربيّة، ثم تحدّث عن مسؤولية الشعوب والمؤسسات في تنفيذ الدعاية الدينيّة والسياسيّة، واستخدام مختلف الأساليب لإيصالها.

- بحث بعنوان: "فلسفة الحريات في الإسلام"

قُدّم لمؤتمر الثقافة الإسلامية والحياة المعاصرة، جامعة برنستون، الولايات المتحدة، 1953م. تضمّن تمهيدًا عن دور الإسلام في معارك الحرية، وقرّر الحريات للأفراد والجماعات ضمن نطاق الحكمة والمصلحة العامة، وتحدث عن حرية الاعتقاد والرأي والتفكير، وحرية الملكية الفردية

وحرية التصرف.

- بحث بعنوان: "الدعوة الإسلامية"

قُدِّم للمؤتمر العالمي لتوجيه الدعوة وإعداد الدعاة الذي عقد في الجامعة الإسلامية بالمدينة المنورة 1977م، دعا فيه إلى بيان أفضلية الدعوة الإسلامية دون تعقيد أو تزمت أو تعصب أو انفعال، وعن صفات الداعية وأسلوب الدعوة وضرورة تنسيق جهود المؤسسات التي تدعو للإسلام.

- بحث بعنوان: "الاجتهاد والتقليد"

قُدِّم لنيل شهادة التخصص في القضاء الشرعي من مدرسة القضاء الشرعي بالقاهرة، كتبه عام 1927م في مئة صفحة من الحجم الكبير (غير منشور)، قدّم فيه إيجازًا عن علم الأصول، وعرّف الاجتهاد وشروطه والمجتهد، وأنواع الاجتهاد، ونقض الحكم الاجتهادي، وعرّف التقليد وآراء العلماء والفقهاء في التقليد.

- "في رحاب الأقصى"

مجموعة من الدروس الدينية التي ألقاها في المسجد الأقصى (1950-1967م)، وكانت تذاع قبل صلاة الجمعة، وأغلبها دروس في التفسير، ودروس أخرى في المسجد الحسيني الكبير في عمّان (-1967 1972م) جمعت ووثقت على أشرطة تسجيل، وصنفت ضمن أربع أجزاء، وما تزال محفوظة وغير منشورة. (الدستورالأردنية، 24/5/2007م).

- مسوّدة مذكراته الشخصيّة

محفوظة لدى أُسرته، وهي غير منشورة.

المصادر

أولًا: كتبه المنشورة:

- الجهاد طريق النصر، وزارة الأوقاف الأُردنية،عمّان، الأردن، 1976.

- الدولة الإسلامية دولة إنسانية، مطابع المؤسسة الصحفية الأردنية، الرأي، عمّان، الأردن، 1971.

- فلسفة الحريات في الإسلام، منشورات جمعية العروة الوثقى، عمّان، الأردن، 1979.

- الدعاية المنظمة وأثرها الفعال، موجود على الموقع الإلكتروني:

alkindi.edeo-cairo.org.recordno.w41185.

ثانيًا: كتاب "الشيخ عبدالله غوشة: من القدس وفي سبيلها" (وقائع حفل تأبينه في الذكرى السنوية الأولى لوفاته)، منشورات المؤسسة الصحفية الأردنية- الرأي، وطبع بمطابعها، عمّان، الأردن، 1978.

ثالثًا: سلسلة الوثائق الأردنية:

- الوثائق الأردنية، الوزارات الأردنية (1921-1993م)، منشورات دائرة المطبوعات والنشر، عمّان، الأردن، كانون الأول 1993.

- الوثائق الأردنية، أيار- كانون الأول 1967، دائرة المطبوعات والنشر، وزارة الثقافة والإعلام، عمّان، الأردن، ط1، 1 شباط 1973م.

- الوثائق الأردنية، 1969م، عمّان، دائرة المطبوعات والنشر، (د.ت.ن).

- الوثائق الأردنية، 1970م، عمّان، دائرة المطبوعات والنشر، (د.ت.ن).

- الوثائق الأردنية، 1971م، عمّان، دائرة المطبوعات والنشر، (د.ت.ن).

رابعًا: الشبكة العنكبوتية: مواقع مختلفة كانت مصادر ثانوية للبحث عن أسرته وأعماله ونشاطاته، والمناصب التي تولاها، وذكرى تأبينه الأولى والثلاثين، منها مواقع لصحف أردنية دققنا من خلالها النص تاريخيًا، ومنها صحيفة الرأي، وصحيفة الدستور وصحيفة اللواء.

محمد عياد الطنطاوي..
الأزهري الليبرالي
مؤسّس مدرسة الاستشراق في روسيا

أحمد رمضان الديباوي/ مصر

رُبَّما لا يعرفه كثيرون، بمن فيهم جمهور المثقفين أنفسهم؛ ذلك أنَّ جلّ اهتمامهم بالأسماء المعروفة التي نالت حظًّا من شهرة وذيوع، بسبب ارتباطها، كليًّا أو جزئيًّا، بدوائر السياسة والحكم والنفوذ، منهم رفاعة الطهطاوي أنموذجًا والذي كان قرين مصلحنا المجهول في الدراسة والطلب، وإن كان يكبره سنًّا بنحو عشر سنوات، لكن لم ينل مصلحون آخرون، مثل ما نال أهل الذيوع والشهرة، على الرغم من أنَّ أسماء بعضهم تكون مقرونة بالإكبار والتقدير والثناء دائمًا، عند مَن يعرفها، خصوصًا المستشرقين، الذين اهتمّوا وحفلوا بهم اهتماما بالغًا، لم نستطع تقليدهم فيه، أو الاطلاع عليه؛ مهملين إياه جهلًا لا عمدًا، وتقليدًا لا تجديدًا، ومن أولئك الإصلاحيين الذين نسيناهم جهلًا وتقليدًا، يبرز اسم شيخ أزهري جليل، هو الشيخ محمد عياد الطنطاوي، الذي لم ينل حظًّا من شهرة أو تقدير، ولو بين المثقفين ومدّعي البحث في تاريخ الإصلاح والتجديد، ولربما كانت هجرته إلى "الروسيا" ووفاته بها عاملًا ذكّى ذلك الإهمال والنسيان، لكنه لا يشفع في تجهيل الرجل، وطمر سيرته ونسيان إنتاجه العلمي والفكري، كأول أستاذ عربي يدخل روسيا في العام 1840م، بدعوى خمول ذكره، الذي ما كان سببه إلا أنَّ النخبة المثقفة اعتمدت على الأسماء المعتادة التي أسبغ عليها التاريخ ألقابًا ونعوتًا ربّما لو قمنا بتحليلها وتفكيك بنيتها ثم إعادة تركيبها وتجميعها، لألفينا مفاجآت تترى، لا تصبّ في مصلحة مَن حسبناهم مجدّدين إصلاحيين بحكم التقليد في النقل، والتكرار في البحث!!

وُلد الشيخ الطنطاوي بقرية "نجريد"، التابعة لمحلّة مرحوم، وهي إحدى قرى محافظة



الغربية بالقرب من مدينة طنطا، في العام 1810، وحفظ القرآن الكريم كاملًا قبل أن يرحل إلى القاهرة ليلتحق بالأزهر ولمّا يزل في الثالثة عشرة من سِنِيه، وتتلمذ لعدد من أشياخ الأزهر

المرموقين، من أبرزهم الشيخ حسن العطار (ت 1250 هـ)، لكنه اضطر بعد ذلك إلى العودة إلى طنطا عقب وفاة أبيه، الذي كان يتَّجر في الزيوت والصابون، فمكث بها سنتين، كان يختلف فيهما بانتظام إلى المسجد الأحمدي لإلقاء بعض الدروس في الحديث والبلاغة، ثم رجع مرة أخرى إلى الأزهر بالقاهرة ليعمل مدرّسًا به ولمّا يتجاوز العشرين من سِنِيه.

لم يكن الطنطاوي مدرّسًا كسائر مدرّسي الأزهر آنذاك؛ ذلك أنَّ دروسه في الأدب العربي كانت تعنى بقراءة مقامات الحريري، فكان يشرحها لطلابه وتلامذته بطريقة ماتعة شائقة، كما كان يقرأ لهم ديوان الحماسة ويقوم بشرحه أيضًا، حتى إنَّ المستشرق الروسي الكبير "أغناطيوس كراتشكوفسكي"، كاتب سيرته، ذهب إلى أنَّ الشيخ الطنطاوي كان رائدًا لم يسبق إليه في ذلك الميدان.

اختير الطنطاوي في ذلك الوقت للتدريس في مدرسة إنجليزية بالقاهرة، ربما هي المدرسة التي كانت تديرها الإرسالية الإنجليكانية في تلك الأيام، وهو ما جعل الشيخ الطنطاوي مطّلعا على مناهج أوروبية وطرق جديدة في التعليم والاتصال واللغة، حتى إنَّ حلْقته التدريسية بالجامع الأزهر كانت أكبر الحلْقات قاطبة، فكان يحتشد بها جمع غفير من الطلبة حرصًا على الاستماع والاستمتاع بطريقة شرح الرجل في الأدب وتفسير غريب المقامات، حتى أنحى عليه أشياخ الأزهر باللائمة لأنه كان ينفق وقته ووقت تلامذته في أمـــور كانوا يرونها من البدع!!

وكانت حلقة الشيخ تضمّ تلامذة كثيرين من روسيا، لعلَّ أبرزهم "رودلف فرنيل"، و"نقولا موخين"، وهما اللذان لفتا انتباه أستاذهما إلى روسيا والسفر إليها، وراسلاه فترة طويلة في محاولة منهما لحثّه على زيارة روسيا والإقامة بها، فقام "مسيو فرنيل" بتقديم طنطاوي إلى القنصل الروسي الكبير "كونت ميدن"، وصادف أن طلبت مدرسة الألسن الشرقية في بطرسبورج معلمًا للغة العربية، فطلب "كونت ميدن" من والي مصر، محمد علي باشا، ابتعاث الشيخ طنطاوي إلى مدرسة الألسن.

قبل محمد علي على الفور، ووافق على سفر الشيخ، وطلب إليه الجد بتعلّم اللسان الروسي، ليعرف مدى التقدّم العلمي والاجتماعي الذي وصلت إليه روسيا، بل كتب له مرسومًا، مهره بخاتمه، ووعده بالإكرام والحظوة إن فعل، فسافر طنطاوي إلى روسيا، فبلغها بعد سفر طويل استغرق زهاء أربعة أشهر، وما إن وصل حتى استُقبِل بحفاوة وترحيب كبيرين، ما يعني أنَّ الشيخ كان ذائع الصيت في الأوساط العلمية والثقافية في روسيا، ويبدو أنَّ تلميذيه قد كتبا عنه هنالك، وأشارا إلى علمه وريادته.

وفي روسيا، واصل الشيخ محاضراته ودروسه التي كان يحرص عليها طلاب كثيرون، سمعوا عن الشيخ كثيرًا قبل وفادته عليهم، فكان يقوم بالتدريس في المدرسة الشرقية، ثم في الكلية الشرقية بالجامعة، إذ درّس النحو والأدب

والخط والتاريخ، ونال حظوة كبيرة في الدوائر السياسية والاجتماعية هنالك، فكان مستشارًا للدولة، وقلّده قيصر روسيا أوسمة لنبوغ تلامذته ونباهتهم في التحصيل منه، وكان أولئك التلاميذ نواة لمدرسة الاستشراق الروسية، التي كانت ذا شأن كبير بعد ذلك.

ومما يؤسف عليه أنَّ معظم مؤلفات الشيخ طنطاوي ما تزال محفوظة في مكتبة الدراسات الشرقية بجامعة لينجراد، وفي خزانة معهد الأمم الآسيوية، وربما يبلغ عددها نحو 150 مخطوطًا، ولم تجد تلك المؤلفات باحثًا ينتصب لتحقيقها والإلماع إلى أهميّتها، ربما لأنَّ أغلب الباحثين في حقل الدراسات اللغوية والأدبية لا يكادون يعرفون عن الرجل وقيمته وحياته ومصنفاته سوى شذرات ونتف لا تفيد في شيء ولا تروي غليل باحث أو كاتب.

من أجل ذلك، أهملت الأبحاث والدراسات كتابًا من أهم كتب الشيخ، وهو كتاب "تحفة الأذكياء بأخبار بلاد الروسيا"، وفيه يصف روسيا وأهلها وعاداتهم وتقاليدهم وأحوالهم الاجتماعية والسياسية وغيرها من أحوال جغرافية ومكانية وسكانية، ومع ذلك لم يكن له كبير أثر في تاريخ الفكر العربي الحديث ككتاب زميله رفاعة رافع الطهطاوي "تخليص الإبريز في تلخيص باريز"، على الرغم من أنَّ كتابه ذلك يعدّ وثيقة علمية وأدبية ولغوية مهمة؛ لتبيان العلاقات المصرية-الروسية في ذلك الزمان، وتأثير الفكر العربي في المدارس الروسية الاستشراقية في القرن التاسع عشر الميلادي، لذلك أعدّها رحلة مهمة تضارع رحلة الطهطاوي إلى باريس، وتكشف عن أحوال الأمة الروسية وتقاليدها المختلفة، والتأثيرات المتبادلة بين البلدين آنذاك.

بقي أن نشير إلى أنَّ أول من تنبّه إلى أهمية الشيخ محمد عياد الطنطاوي، كرائد أزهري في مجال الدراسات اللغوية والأدبية والاستشراقية، هو العلامة أحمد تيمور باشا؛ فكتب مقدّمته الشهيرة التي سمّاها باسم الشيخ، ونشرتها إذ ذاك مجلة "المجمع العلمي"، كما خصّت مجلة "الرسالة" في مقالة بقلم الأستاذ الكبير سعيد الأفغاني، الشيخ طنطاوي بالذكر؛ إذ نبّه الأفغاني على جهود تيمور باشا في الكتابة عن الشيخ الطنطاوي، وهو ما يدعونا الآن، ويدعو باحثينا وكتابنا المهتمين بالشأن الثقافي، إلى تتبّع مخطوطات الشيخ طنطاوي في مكتبات روسيا وتركيا، والتشمير عن ساعد الجد لتهذيبها وتحقيقها ومراجعتها ودراستها في مجالات اللغة والتاريخ وعلم الكلام وغيرها من علوم برع فيها الشيخ، حتى أثمرت جهوده عن إنشاء مدرسة عظيمة في الاستشراق الروسي خاصة، والأوروبي عامة، فكشف عن وجه الإسلام الحقيقي بسماحته وشموليته، وأبان عن حيوية اللغة العربية وآدابها وتاريخها حتى تعلّمت منه أجيال وطبقات روسية وأوروبية، لكنَّنا مقصرون الآن على الرَّغم من سهولة الوصول إلى مخطوطاته ومؤلّفاته، فهل يلتفت باحثونا إلى ذلك، أم يتناسون مجهودات ذلك المصلح الأزهري الكبير؟!

فخري صالح مترجمًا

د. زياد أبولبن/ الأردن

قالَ عبدالستار ناصر: "أعرفُ أنَّ ما سيُقال عنّي بعد موتي، كان سيبقيني عشرة أعوام أخرى لو قيل في حياتي".

إنَّنا أمام ناقد عربي يمتلك أدواته النقديّة، التي تسهم في حركة النقد العربي وتدفعه للأمام، ولا يقف على قوالب نقديّة جاهزة، ومن حيث الزمان فإنه لا ينشغل في كتابات جيله ويصمت عن أجيال سبقته أو لحقته، بل يتابع المنجز الأدبي العربي عبر أجيال مختلفة.

وقد نشر فخري صالح مقالات ودراسات نقديّة في وقت مبكّر من حياته، وطبع أولى مؤلفاته ولم يبلغ الخمسة والعشرين من العمر، بعنوان "القصة القصيرة في الأراضي المحتلة"[1]. وكتب في نقد القصة والرواية ونقد النقد وترجم ستة كتب عن اللغة الإنجليزية، وكتب مقالات، فهو يكتب وينشر باللغتين العربية والإنجليزية، ونشر في كبريات الصحف والمجلات العربيّة والأجنبيّة، وفي أهم دور النشر العربيّة.

لقد وقفتُ على مقدمات عدد من ترجمات فخري صالح، فتبيّن لي أنه لا يقدّم لمحتوى الكتاب فقط، وإنّما يناقش قضايا نقديّة تتعلق بالكتاب نفسه، ويقلّب المسألة على أوجه مختلفة، بوعي الناقد الحصيف، ويبرّر سبب اختياره لترجمة هذا الكتاب أو ذاك، بل أحياناً يعمد لكتابة تعليقات وإضافات في حواشي الكتاب المترجَم، بل يعرّف ببعض أسماء النقد الغربي، ومصطلحات النقد، كما يتجلّى ذلك في ترجمته لكتاب "النقد والمجتمع".

المبدأ الحواري لباختين

يُعدُّ كتاب "المبدأ الحواري"[2]، للكاتب الروسي "ميخائيل باختين"، أول الكتب التي قام فخري صالح بترجمتها، حيث كتب مقدمة الكتاب، التي تقف على إشارة عن دور "باختين" في الدراسات التي تتناول النوع الروائي أو اللسانيات أو الطبيعة الحوارية للمارسات الإنسانية أو التمييز بين



العلوم الطبيعيّة والعلوم الإنسانيّة أو نظريّة الأدب، وحضور "باختين" الفاعل والمؤثّر.

كما أبرز صالح الأفكار الأساسية في كتاب "باختين"، بما يتعلق بالمفهوم الحواري، والطبيعة الهجينة للعلامة اللغوية، ونفي الثنائية عن العلاقة بين العلامة اللغوية والدلالة، ومفهوم النوع الأدبي، ومفهوم الأنا والآخر. ويبرز حضور "باختين" بعد تراجع البنيوية والتفكيكية التي أخذت صدى عاليًا في الغرب والوطن العربي، فقد أثّرت مقولاته وأفكاره في تيارات ما بعد البنيوية وما بعد الماركسية والنسوية والنقد الثقافي ونظرية التلقي الثقافية.

يحمل "باختين" رسالة تنطوي على مفاهيم متعددة في علاقة الآخر والتواصل الإنساني وتفاعل الثقافات والهوية المتحولة القابلة دومًا للتهجين، أي أنَّ "باختين" سعى إلى تأسيس علم



الجمال، وإعادة النظر في مفهوم الهوية في تداخلاتها مع الهويات الأخرى، فلم تعد هوية نقية أو صافية لفرد أو ثقافة أو أمة، وإنَّما هوية تتشكل من خلال الذاكرة المخصّبة لكل علامة لغوية، فهي هوية لا تورث وإنَّما تتشكل من خلال التفاعل مع الآخرين. هكذا يقدّم صالح وعيه بالمنجز الباختيني في الثقافات المتعددة، وعي ينمّ عن ثقافة واسعة، وقدرة على امتلاك أدوات البحث والتقصي والدراسة.

ويطرح صالح سؤالًا عن سبب اجتذاب الباحثين والدراسين العرب إلى فكر "باختين" وكتاباته؛ ومن المعروف أنَّ "باختين" له تأثير واضح في تنظيراته حول الرواية، مما جعل نقد الرواية العربية مصبوغًا برؤية "باختين"، وهو الذي شدَّد على حوارية النوع الروائي في مقابل أحادية الأنواع الشعرية، وهذا ما فعله في تحليل الأساليب الروائية في روايات "دستويفسكي".

يفوق الجهد الذي بذله صالح في ترجمته لكتاب "باختين" جهود المترجمين الذين سعوا إلى ترجمة كتبه، وقد قرأتُ ترجمة محمد براده (الخطاب الروائي لباختين)، واطَّلعتُ على ترجمة محمد البكري ويمنى العيد لكتاب "باختين": "الماركسية وفلسفة اللغة". فقد ترجم صالح ترجمة دقيقة لا لبس في المفاهيم والمصطلحات، وأعاد النظر في كل طبعة جديدة للكتاب، وكأنه يراجع ترجمته، ويعدِّل ويغيِّر حتى تستقيم الترجمة في أسلوب ناصع، وترجمة أكثر وضوحًا.

فما عمله "تودوروف" من ترجمة أعمال "باختين" إلى الفرنسية يعدّ من الجهود البارزة والعلامات الفارقة في الثقافات العالمية بعدما كانت أعمال "باختين" مجهولة.

النَّقد والمجتمع

إنّ ما جاء في كتاب "النقد والمجتمع" من حوارات مع كبار الكتّاب العالميين، أمثال "رولان بارت"،

و"بول دي مان"، و"جاك دريدا"، و"نورثروب فراي"، و"إدوارد سعيد"، و"جوليا كريستيفا"، و"تيري إيجلتون"، يستحق الترجمة، وتقديمه للقارئ العربي لما يحمله من رؤى واعية للعالم، فترجم صالح الكتاب وحرَّره وقدَّم له، فما جاء في المقدمة ما هو إلا معرفة نقديّة واعية بالمنجز النقدي في الغرب، وانشغالات النخبة المثقفة هناك، وفي المقدمة أبرز المترجم مسألتين مهمتين وهما: النقد داخل أسوار الجامعات، والنقد خارجه، وانحاز إلى النقد الذي "يكون ذا طابع تنويري تعليمي يتوجَّه إلى شريحة واسعة من القراء، إذ يتخفّف من لغته المعقدة وانشغالاته النخبويّة البارزة"[3]، باعتبار أنَّ للناقد دورًا في حياة المجتمع، وهذا الدور جزء من الممارسة النقديّة، كما يقول صالح، ويشدِّد على طابعها الدنيوي "إدوارد سعيد"، ومن الملاحظ أنَّ "صالح" متأثر بـِ"سعيد" فكرًا ونقدًا، ويستشهد بأقواله كثيرًا في كتاباته، وليس هذا يقلل من معرفة صالح وثقافته وعلمه، وإنَّما لـ"سعيد" دور كبير في التأثير على النقاد العرب والغربيين أيضًا، وينشغل صالح في مقدمة الكتاب بسؤالين مهمين في الثقافة العربية، وهما: هل يقدم الناقد تنازلًا إذ يصبح تنويريًّا منشغلًا بالهموم العامة؟ وهل يربح النقد من اعتزاله الناس وانسحابه داخل دائرته النصيّة؟

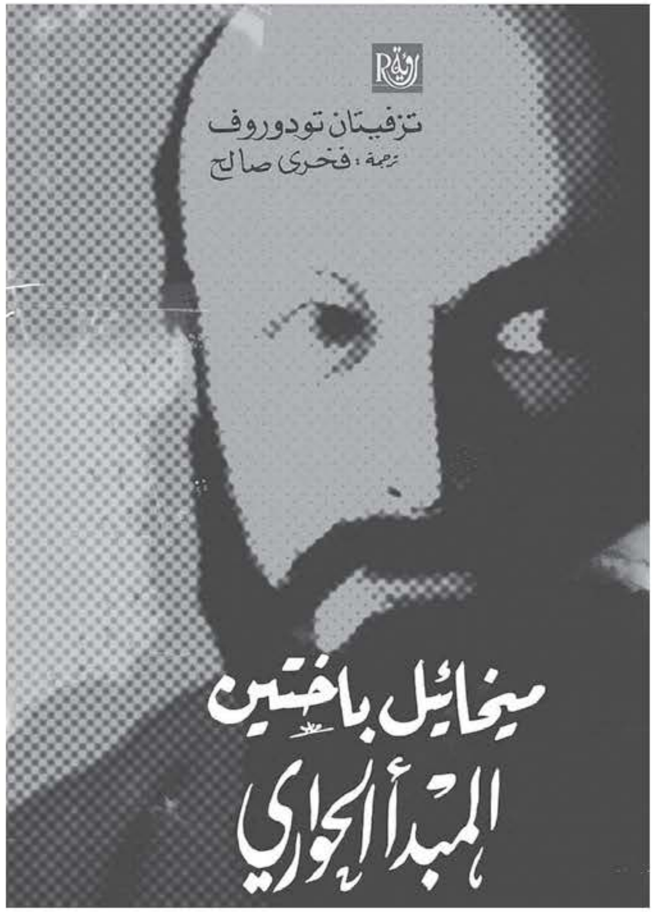
نجد الإجابة عنهما في تلك الحوارات التي تتابعت في الكتاب، وهؤلاء المُحاوَرون "يشكلون أجزاء مقتطعة من المشهد النقدي المعاصر في العالم"، وهذا ما يرفع من قيمة الكتاب ويغني الثقافة الكونية أو العالمية، بما تمثله من تيارات أساسية في النقد المعاصر. إذًا مهمة الكتاب تقوم على "تقديم قراءة للمشهد النقدي المعاصر في العالم من خلال شهادات النقاد أنفسهم، إلا أنَّ سؤال علاقة النقد بالمجتمع يظل معلقًا في فضاء هذه الحوارات"، وهذا فعلًا ما يشغل أساتذة الجامعات في العالم عربًا وأجانب عن المنهج وعلاقة النقد بالمجتمع، كما ينشغل النقاد في علاقة الأدب والنقد بالمؤسسات، وعلاقة التعليم الجامعي في أقسام الأدب وبتطوير المؤسسة النقديّة، فما هو دور الجامعة الأساسي في تنمية الممارسة النقديّة؟ من المفترض أنها تسمح بنمو تيارات نقديّة قد تكون مخالفة لأيديولوجيا الشرائح المتحكمة في المجتمع، وما هي وظيفة النقد وعلاقته بالمجتمع، بعدما انحسر النقد في دائرة مغلقة نخبويّة من القراء؟ يعزو صالح في مقدمته إلى نمو وترعرع النقد داخل الجامعة، فانشغل في "اللغة الاصطلاحية الفخمة وغموضها الساحر وانشغالها بالنظرية وعدم تفكيرها بضرورة إقامة جسور للتواصل مع المجتمع ومشكلاته الفعلية".

يوجِّه صالح سهام نقده الشديد للمؤسسات الجامعية العربية، حيث يقول: "إنَّ الجامعات العربية غائبة، نسبيًّا، عن المشهد النقدي المعاصر، ونظرة عجلى على ما يدرسه الطلبة في أقسام الأدب في هذه الجامعات تثبت لنا أنَّ المشكلة لا تقوم في عزلة النقد الأكاديمي عن

الوسط الاجتماعي، بل في عزلة النقد الأكاديمي عن المعرفة الوفيرة التي توصّل إليها
البحث النقدي في العالم. إنَّ الطلبة يواجهون مصير الاغتراب عن روح المعرفة المعاصرة مدفوعين بمجموعة من المدرِّسين الجهلة إلى عصر الجهل والانفصال عن الحرية والإبداع، وذلك بسبب إغلاق الأبواب والنوافذ في وجه تسرُّب المعرفة المعاصرة إلى مقاعد الطلبة. لقد سجن الطلبة داخل قمقم التقليد والتعليم الببّغاوي".
فصالح يطرح المشكلة ويجد لها حلولًا، ومن وجهة نظره الحل "في ممارسة نقد ذي مستويات. بعض هذا النقد موجَّه إلى القارئ المتخصص، وبعضه الآخر موجَّه إلى شريحة واسعة من القراء. والنقد الأخير مطالب بتبسيط جهازه المفاهيمي، ما أمكنه ذلك، ليستطيع ممارسة مهماته التنويرية". ويطالب أن يكون هناك نقد "يعي دوره في المجتمع، لأنَّ النقد بالمعنى العام مندرج في سياق الإنتاج الاجتماعي، وهو منشغل بالثوابت العامة لحركة المجتمع"، لذلك خسر النقد شريحة واسعة من قرائه.
ويعلل صالح سبب اختياره لترجمة مجموعة من الحوارات مع النقاد وليست دراسات، "لأنَّ طبيعة المقابلة تسمح بإقامة حوار من نوع خاص بين من يطرح الأسئلة ومن يجيب عنها"، باعتبار المُقابلة، كما يرى صالح، "نوع من الخطابات التعددية التي تسمح بتعديل الأفكار والتصورات من خلال طرح الأسئلة والاعتراض على الأجوبة. وهي في الوقت نفسه تسمح بتوضيح الكثير من الجوانب الخاصة بفكر الناقد"، ويعلل أيضًا سبب اختياره هذه الحوارات ووضعها تحت هذا العنوان (النقد والمجتمع)، فيقول: (لقد بدأت فكرة الكتاب تتشكل في ذهني منذ سنوات قليلة بعد أن قرأت كتاب إمري سالوسينزكي "النقد في المجتمع" الذي استوحيتُ منه عنوان الكتاب، كما ترجمتُ ثلاثةً من حواراته التي أجراها ونشرها في "النقد في المجتمع"). وقد اختار نقادًا عاملين في الجامعات الأميركية، ومن أبرزهم "تيري إيجلتون".

شعريّة التفاصيل

ما جاء في مقدمة "شعرية التفاصيل: أثر ريتوس في الشعر العربي المعاصر: دراسة ومختارات"[4]، يقدِّم للقارئ العربي معرفة بحياة الشاعر اليوناني "يانيس ريتسوس"، وهذا يدفع إلى فهم شعر "ريتسوس" في إطار مسيرة حياته المأساوية، وانعكاسها على قصائده كلّها، وقد قام فخري صالح بترجمة خمسين قصيدة للشاعر، وإن كان صالح لم يُشر على غلاف الكتاب بأنه مترجم ودارس لمختارت شعريّة، وإنَّما جاءت الإشارة في مقدمة الكتاب. وجاءت الترجمة عن اللغة الإنجليزية، ومن المعروف أنَّ سعدي يوسف ترجم "إيماءات" وهي مختارات شعريّة، وأنَّ أدونيس ترجم عشرين قصيدة لـ"ريتوس"، كما ترجم هشام فهمي كتاب "إيروتيكا" الشعري لـ"ريتوس"، وترجم إسكندر حبش تسع عشرة



قصيدة، وقد تكون هناك ترجمات عربية أخرى. لكن، ما الذي أضافه صالح على هذه الترجمة، تلك الدراسة العميقة التي تناولت "يانيس ريتسوس في الشعر العربي المعاصر: ولادة قصيدة التفاصيل اليومية"، وقام بدراسة أصداء تجربة "ريتوس" في القصيدة العربية المعاصرة، متخذًا من سعدي يوسف في "يوميات الجنوب يوميات الجنون" نموذجًا إلى جانب نماذج أخرى مثل: عباس بيضون وأمجد ناصر ونوري الجراح ولينا الطيبي ووليد خازندار.

الاستشراق

يقف المترجم في مقدمته لكتاب "الاستشراق: صورة الشرق في الآداب والمعارف الغربية"[5] للكاتب ضياء ساردار، وهو باحث باكستاني، على إشكالية المفهوم في الثقافات العالمية، بوصف أنَّ "الاستشراق جهاز مفاهيميّ لدراسة الشرق وتحليله والحكم عليه وإحكام السيطرة حوله"[6]، ونحن نعلم أنَّ المفهوم أخذ انزياحًا بحسب تعدُّد وجهات النظر، وتأسَّس على "دراسة كافّة البنى الثّقافيّة للشّرق من وجهة نظر غربي"[7] باعتبار أنَّ إدوارد سعيد يؤسس لهذا المفهوم في كتابه عن الاستشراق[8]، ودراسة سعيد أثارت جدلًا ونقاشًا وتقريظًا ونقدًا بين أوساط المثقفين. وإذا نظرنا إلى بدايات الاستشراق فمن "الصعب تحديد بداية للاستشراق، إذ أنَّ بعض المؤرخين يعود وينبّه إلى أيام الدولة الإسلامية في الأندلس، في حين يعود به آخرون إلى أيام الصليبيين، بينما يرجعه كثيرون إلى أيام الدولة الأموية في القرن الثاني الهجري"[9]، أمّا على صعيد المفهوم فلم يظهر مفهوم الاستشراق Orientalism في أوروبا إلا مع نهاية القرن الثامن عشر، فقد ظهر أولًا في إنجلترا عام 1779م، وفي فرنسا عام 1799م، كما أدرج في قاموس الأكاديمية الفرنسية عام 1838م.

يذكر المترجم إنَّ "ساردار" في كتابه يرتاد دربًا مغايرًا لما سار عليه إدوارد سعيد، وما يفعله "ساردار" في "كتابه تقديم تاريخ موجز للاستشراق، وتلخيص الرؤى النظرية حول الفرع



الملتبس من المعارف حول الشرق، وإعادة النظر حول الاستشراق بوصفه ممارسة معاصرة، ثم تأمّل البعد الحداثي للعملية الاستشراقية"[10]. فالمترجم بوعيه ونظرته للمنجز المعرفي حول الاستشراق يسعى جاهدًا لتقريب المفاهيم في عملية التلقي، ونقد "ساردار" الذي أنكر على إدوارد سعيد الإتيان بأي جديد، وانحاز المؤلف إلى إنجازات عربية وغيرها، فلم يكتف المترجم بتقديم الكتاب للقارئ، وإنّما قدّم وجهة نظره النقديّة، ووجّه سهام نقده، ولم يبرز دفاعه عن سعيد، وإنّما استشهد بقول "كيث ويندسكاتل" في مقالة له نُشرت في مجلة "المعيار الجديد"، واقتبس شاهدًا واحدًا في إشارة لإدوارد سعيد: "إنّ تأثير الأدب الأميركي الفلسطيني هو من الضخامة بحيث أنّ عددًا هائلًا من التعليقات، التي تكتب حول الفن والأدب والسينما والموسيقى والتاريخ الأوروبي، تتعبّد بصورة طقسيّة في محراب أفكاره"[11].

الهوامش

(1) فخري صالح، القصة القصيرة في الأراضي المحتلة، دار العودة، بيروت، 1982.

(2) تزفيتان تودوروف، ميخائيل باختين المبدأ الحواري، ترجمة: فخري صالح، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، 2012.

(3) النقد والمجتمع، حوارات، ترجمة وتحرير: فخري صالح، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة.

(4) فخري صالح، شعرية التفاصيل: أثر ريتوس في الشعر العربي المعاصر: دراسة ومختارات، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1998.

(5) ضياء ساردار، "الاستشراق: صورة الشرق في الآداب والمعارف الغربية، هيئة أبوظبي للسياحة والثقافة (مشروع كلمة)، 2012،

(6) المرجع السابق، ص9.

(7) www.wikipedia.org

(8) إدوارد سعيد، الاستتشراق، ترجمة: كمال أبوديب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1981.

(9) www. Saaid.net

(10) ضياء ساردار، الاستشراق: صورة الشرق في الآداب والمعارف الغربية، ص10.

(11) المرجع السابق، ص16.

فانتازيا الرُّؤية المستقبليّة

رواية "حرب الكلب الثانية"

لـ "**إبراهيم نصرالله**" أنموذجًا

هدى أبو غنيمة/ الأردن

إطلالة تمهيديّة

لَمْ يكُن اختياري لهذه الرواية لكونها حازت جائزة البوكر، بل لأنَّ إبراهيم نصرالله برؤيته الفانتازية للمستقبل، الذي يهدِّد سلام الإنسان وعلاقته بمجتمعه إذا ما استبدَّت به نزعة التوحُّش، قد عبَّر عن شعور إنساني جمعي فانتازي الرُّؤية للمستقبل في تحوُّلاته المتأثرة بالتحوُّلات التقنيّة المذهلة، وواقعي صادم للوعي، بعنوانه ومضمونه الذي يستفزُّ ذاكرة حواسنا المغيَّبة في أوهام الكهف.

"لقد شبَّه أفلاطون، الذين يعيشون في العالم الحسيّ بأناس يعيشون في كهف منذ ولادتهم لم يخرجوا منه قط، وهم مقيَّدون بأغلال تربطهم بجدران الكهف ولا يتمكّنون من الالتفات وراءهم. كل ما يمكنهم رؤيته هو ظلّ الأشياء والأشخاص على جدار الكهف، وهم يعتقدون أنَّ هذه الظلال هي الحقيقة، وهي ليست كذلك، ولعلَّ بروز الكهف في فلسفة أفلاطون كما يرى د.فؤاد زكريا هو تصوير للصراع بين قيم الحياة الفلسفيّة، وقيم الحياة اليوميّة السطحيّة، وهو صراع قد يدور داخل الفرد نفسه مثلما يدور بين فئات من البشر."[1].

فهل في وسع الكاتب تغيير العالم، وهو يرصد تحوُّلاته؟

لعلَّه يعبِّر عن خصوصيّة فهمه المعرفي للعالم والظواهر موظِّفًا ثقافة الصورة مُدافعًا عن الذات الكاتبة المهدَّدة بالتهميش في عالم تراجَعَ فيه دوْر الكلمة المقروءة، ومُحاربًا من أجل حريّته في التعبير عن رؤاه قائلًا: إنَّ الصورة بملايين الكلمات.

أضواء على رواية "حرب الكلب الثانية"

كانت الأجواء ما قبل حرب الكلب الأولى تنذر بما لا تُحمد عقباه، فقد أضحت مجرَّد الأمور البسيطة والعابرة سببًا وجيهًا للقتل، أمّا السبب المباشر لاندلاع الحرب فقد كان كلبًا.

باع رجل كلبه لرجل آخر بعد أن اتَّفقا على مبلغٍ دَفَعَ الشّاري نصفه، وأبقى النصف الآخر لنهاية الشهر، لكنه لم يلتزم بالموعد المحدَّد ولا بالدفع وظلَّ يماطل، ولمّا ذهب البائع لاستلام نقوده. بعد جهد أخبرته امرأة الشاري أنه غائب، وفي مشهد غير مسبوق قفز الكلب من فوق السور والتهم البائع. واشتعلت معركة تجاوزت الحيّ إلى المدينة والمدن البعيدة ولم ينج من عائلات طرفي الصراع سوى الكلب.

في هذه الأثناء، تغيَّرت الصفات الوراثية والجينيّة لجميع الكائنات الحيّة بدءًا من الإنسان، الذي تحوّل الى التوحُّش، ومرورًا بظاهرة اختفاء الوفاء عند الكلاب، وتجلّي أنانيّة النّمل.

وقد أجمع علماء الأحياء على أنَّ الكثير من الحيوانات والحشرات باتت تقلّد البشر وعاداتهم وأخلاقهم بصورة من الصور، وأنَّ الطبيعة قد تخلّت للأبد عن نظامها وبراءتها.

يضيء الكاتب استشراء النزعة الماديّة، وتوحُّشها بعيدًا عن القيم الأخلاقية والإنسانية، فيغدو كل شيء مباحًا حتى المتاجرة بمصير الناس وأرواحهم متخذًا من الفانتازيا والخيال العلمي قناعًا لفضح الواقع، وتشوُّهات المجتمع في التركيز على الشخصية الرئيسة وتحوُّلاتها بين موقفين مختلفين من مُعارض الى متطرِّف فاسد أكثر فسادًا وتطرُّفًا من أعدائه.

ويشير في خاتمة الرواية برؤية سوداويّة قاتمة محذرًا من مصير البشرية إلى ما مفاده: "أنَّ تنامي النزعة الوحشيّة في القلب البشري ضدّ ما يحيط به، ولقدرة البشر على إبادة بعضهم بعضًا، بسبب اختلافهم وتشابههم في زمن لم يعُد فيه الإنسان قادرًا على التمييز ما إذا كان الإنسان الذي يقف مقابله هو شبيهه أو قاتله، قد تعيد تلك النزعة الوحشيّة، البشريّة إلى بدائيّتها..".

لعلَّ هذه الرواية هي تتويج لمشروعه الشرفات، فقد كرّس إبراهيم نصرالله مشروع الشرفات لقراءة واقع السلطة ومعناها بتمثُّلاتها المختلفة معبِّرًا في هذه الرواية (الديستوبيا)، كما يسميها النقاد، وهي نقيض اليوتوبيا، عن رؤية غاية في السوداويّة إلى المستقبل، إذا لم تعُد البشريّة إلى صوابها.

الرواية والفنتازيا

إنَّ من أكثر الأمور حضورًا، في جدل الوعي النقدي هو احتواء الشكل الروائي لباقي الأشكال الأدبية الأخرى، واستفادته من مفردات الواقع، وممارسة حريته في التعبير عن هذا الواقع، لارتباطه برصد الرواية لتحوُّلات الواقع العلمية والاجتماعية والدينيّة، ولكونها النص الموازي للذات الإنسانية ووعيها للعالم من حولها ومن ثم إعادة صياغة ذلك العالم وفق تمثُّلاتها

الخاصة "ففي مرونة الشكل الروائي عنصر الثبات الوحيد، الذي أنقذها من غوائل الزوال. وهي قادرة على التهام أنواع المعارف جميعها في هذا العصر، وتسمح بأنْ تدخل إلى كيانها جميع أنواع الأجناس الأدبيّة وغير الأدبيّة وجميعها تتراءى في الرواية حاملة لغاتها الخاصة.."[2].

أترى كيف تلتقي الرؤى الفانتازية الغربية، في تمثُّل الكاتب للمستقبل، بالواقعية الحدِّية؟

"قد لا يكون بمقدور الإجابات المتعلقة، بطبيعة التخيُّلات الفانتازيّة أن تحلَّ الإشكالات، التي تثيرها؛ لأنَّ التأثير الذي تتركه الفنتازيا مرهون بحقيقة قوامها، أنَّ العالم الذي تطرحه يبدو عالمنا دون أدنى ريب... وهدف الفنتازيا وغايتها في الأدب، لا يختلفان بالضرورة عن نظيرهما في الواقعيّة الحدّية جدًا.

فما يعرف بأنه الحقيقة في القص، يكون في أغلب الأحيان افتراضيًّا.."[3].

فهل الفانتازيا هلوسات أو تخيُّلات كما يراها بعض القرّاء الذين يرون في الرواية وسيلة تسلية للإقناع حسب؟ أو هي كما يقول علم النفس: "إنَّ أدب الفنتازيا يستخدم تداعيات أقرب إلى التداعيات المزاجيّة... ويهدف إلى إشباع الرغبات اللاواعية، يتردَّد فرويد في رسم الحدود الفاصلة، بين نظرية التحليل النفسي والفن، ويزعم أنه ممّا يؤسف له أنَّ التحليل النفسي، لا بد أن يقف مكتوف اليدين أمام مشكلة الفنان المبدع.."[4].

"تتباين ردود الفعل إزاء الفنتازيا، لكنّها الآن لا تحظى بالتقدير حسب، بل إنها رائجة وأيّ عمل فنتازي بدءًا من حكايات الموروث الشعبي وانتهاءً بقصص الخيال العلمي يعدُّ مهمًّا كمدخل للمادة اللاواعية... إنَّ أية صورة أو حكاية تتقبَّل التفسير التحليلي النفسي، تتعامل على أساس أنها مُحمّلة بالمعاني بمقتضى الإحساس الشعري القوي.."[5].

لعلَّ مرجعيّة "حرب الكلب الثانية" وغيرها من رواياته كامنة في تجربة الشاعر والفنان إبراهيم نصرالله وإطاره المعرفي المتنوِّع المرجعيّات إضافة إلى تجربته الإنسانيّة، ومهما حاولنا إخضاعها للتأويل والتفسير تظلّ محتفظة بسلطة الكاتب ورؤيته المستقبليّة وتأثره بالمنجزات التي حقَّقتها الثورة التقنية الحديثة على صعيد السينما أو الإنترنت أو ثقافة الصورة عمومًا.

الرواية وثقافة الصورة

في إحدى شهاداته يقول نصرالله: "ثمة تداخلات قائمة باستمرار بين الفنون... حين اكتشفتُ الكاميرا اكتشفتُ شيئًا آخر في الكتابة، لم أكن أراه من قبل... وثمة شيء ما في الصورة أحاول فيه التقاط ما لم أستطع التقاطه بالكلام"[6].

هل اكتشف إبراهيم نصرالله "إمبراطورية النظرة المحدّقة" كما يسميها العالم الفرنسي "ميشيل فوكو"؟ التي أصبح الإنسان فيها أيقونة افتراضية، تشكل مواقفها وأفكارها الصور في عالم يجتاحه طوفان من الصور يكاد يقطع صلته بالماضي، وبالأنماط الثقافية، التي جهدت الإنسانيّة في إنجازها عبر القرون.

عالم لم يعُد يهتم بالمشاعر الإنسانيّة أو يحترم

خصوصية الإنسان.

في نظرية فوكو حول أشكال الخطاب والممارسات والاستراتيجيات الخاصة بالسلطة ما يتعلق بقوله: "إنَّ أنظمة السلطة، وبطريقة ما تشجع الناس على تنظيم أنفسهم، دون تهديد فعّال بالعقاب، فنحن نستدمج في داخلنا نظرة محدّقة إدارية تراقبنا، وتجعلنا نتصارع بطريقة معيّنة".

إنَّ مجتمعنا الحالي -في رأي فوكو- هو مجتمع المراقبة وليس مجتمع المشهد، لأننا موجودون داخل منظومة الرؤية الكليّة الخاصة بالمراقبة[7].

لقد تغيَّر العالم حرفيًّا في عصر المعلومات، وتعدَّدت المصادر والتقنيات الملهمة للإبداع، ويذكر عالم التربية الأميركي "جيروم برونر" المشهور بدراساته عن التفكير وعن التربية من خلال الاستكشاف والإبداع "أنَّ الناس يتذكّرون 10% ممّا يسمعونه، 30% فقط ممّا يقرأونه، في حين يتذكرون ممّا يرونه 80%"[8].

"لقد أراد الكاتب في تجربته الإقامة في منطقة كتابيّة جديدة، تمزج بين اللغة والصورة والمشاهد وفق صياغة بصريّة تتمرّد على الزمان والمكان والذاكرة واللغة، وتعي تحوُّل دلالة اللغة التي لم تعد أداة للتوصيل حسب، بل أصبحت منهجًا للتفكير والتعبير عن هُوّية الإنسان وزمنه"[9].

لعلَّ رواية "حرب الكلب الثانية" بأجوائها الفنتازية قد حاولت الإجابة عن السؤال الذي طرحه إبراهيم نصرالله في أول صفحة وتحت العنوان مباشرة؛ وهل خطر ببالك أنّنا مجرّد مرايا للمرايا التي نحدّق فيها؟

الهوامش

(1) عصرالصورة السلبيات والإيجابيات ص 84 د. شاكرعبدالحميد سلسلةعالم المعرفة عدد 31 يناير 2005.

(2) انظر ميخائيل باختين الخطاب الروائي ص 89 ترجمة د. محمد برادة ط 1 دار الفكر القاهرة 1987.

(3) انظر أدب الفنتازيا مدخل إلى الواقع ت. ي أبتر ترجمة صبّار سعدون السعدون ص 10،11 دار المأمون للترجمة والنشر بغداد 1989.

(4) انظر المرجع السابق ص 22،23.

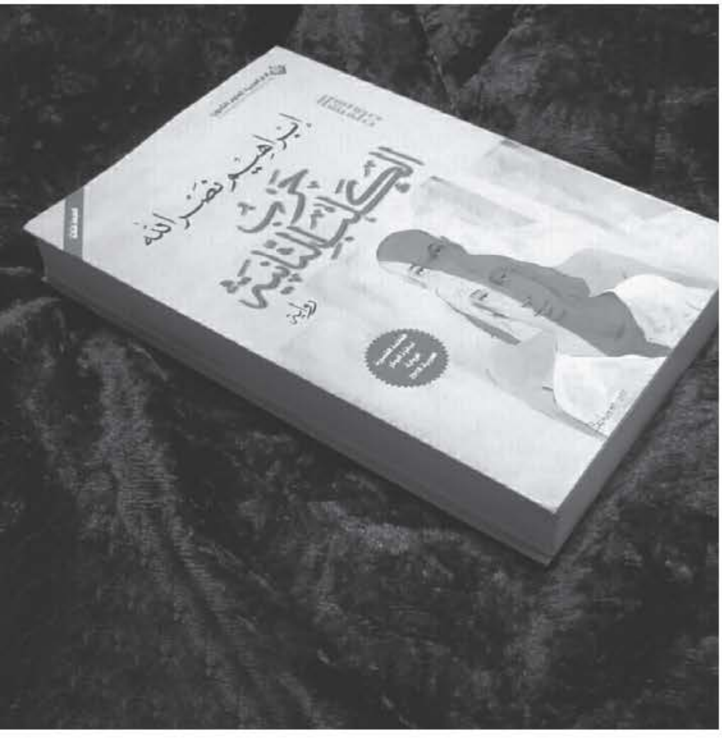
(5) المرجع السابق ص 19.

(6) انظر حسين نشوان، عين ثالثة- تداخل الفنون والإحساس في أعمال إبراهيم نصرالله الإبداعية، كتاب الشهر (126)، وزارة الثقافة الأردنية، 2007، ص14.

(7) انظر عصر الصورة- السلبيات والإيجابيات، د.شاكر عبدالحميد، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، عدد 31 كانون الثاني/ يناير 2005، ص84.

(8) المرجع السابق ص14.

(9) حسين نشوان، عين ثالثة، مرجع سابق، ص13.



حركة السرد في مجموعة
"يدفنون النهر" لـ "نهلة الجمزاوي"

د. محمد عبدالله القواسمة/ الأردن

تَتَبَلْوَرُ حركة السرد في مجموعة نهلة الجمزاوي "يدفنون النهر" (عمّان، فضاءات، 2017) سواء في قصصها القصيرة أو القصيرة جدًا في اتجاهين من التخييل: اتجاه استحالي مفرط في الخيال لا يتقبّلُه العقل، واتجاهٍ واقعي ينطلق من الواقع ويعود إليه، ويخضع لقوانين المنطق والعقل. من القصص القصيرة ذاتِ الطابع الاستحالي نُعاينُ قصةَ "يدفنون النهر" التي حملت المجموعةُ عنوانَها، وقصة "لو كان الفقر رجلًا". ومن القصص القصيرة جدًا ذاتِ الاتجاه نفسِه نعاين قصة "خزائن".

في قصة "يدفنون النهر" تَبرُزُ الاستحاليّةُ في العنوان؛ فنواجه الجهلَ بحقيقة هؤلاءِ الذين يُقْدِمون على محاولة دفنِ النهر، وأيّ نهر هذا الذي سيدفنه هؤلاء. تَحكي القصةُ عن جماعاتٍ من الرجال خرجوا في الليل كي يَحفِروا قبرًا ليَدفنوا النهر الذي تجري فيه المياه، وأوصى زعيمُهم أن يُوسّعوا القبر، ويَمدّوه إلى الغرب. وعندما يحتجّ أحدُهم بأنهم لا يستطيعون أن يفعلوا ذلك في ليلة واحدة، دَفعه ذلك الزعيمُ إلى الأرض، وهو يصرخُ به: "يبدو أنك لا تُجيد مهنةَ دفنِ الأنهار؟"(ص6)، فيُجيبُه بأنها المرّةُ الأولى التي يقوم بهذه المهنة. وحين يُعلن آخرٌ خوفَه من أن يكتشف الناسُ أمرَهم إذا جاء الصباح دون أن ينتهوْا من المهمة، يردُّ عليه كبيرُهم بأنه لا يُبالي بالناس؛ "إنهم لن يفعلوا أكثرَ من الصُّراخ في أبواق الفراغ وتقديمِ أوراقِ الاحتجاج"(ص15). وتستمرُّ عملياتُ الحفر، دون أن يستطيعوا دفنَ النهر الذي "ما زال طويلًا وضخمًا ومُتدفقًا بالجريان"(ص15).

وفي موازاة هذا الفعل، يستحضرُ الراوي قصةَ إخوةِ يوسفَ عندما يَعْمدون إلى إلقاء أخيهم في البئر، ويتهمون الذئبَ بأكله. ولعلَّ هذا الاستحضارَ، مع أنه جاء مفاجئًا، غير أنه بالإضافة إلى طلب الزعيم من جماعته أن يَمُدّوا عملَهم دفن النهر باتجاه الغرب يُقدِّم فائدةً كبيرة في فهم دلالاتِ النهر، ومحمولاتِ الفعل السردي الفكرية؛ فهو يكشف ما يقوم به بعضُ العرب من محاولات لوأد القضية الفلسطينية، بل والتآمرِ عليها، والتخلي عمَّن يقاومُ المحتل من أهلها، وتركه يُواجِهُ الرصاصَ وحده، في حين أنّهم يُقيمون في غرف آمنةٍ مكيّفة حولها حراسٌ بالبنادق والدبابات دون اهتمام بما يقومون به من خيانة؛ لأنّ "المِرْآةَ التي ينظرون إليها مرآةٌ مُخيفة ومشوّهة... وكلما وقفوا أمامها لطختهم بالسّواد، لذلك لا يرون فيها سوى بياضِ أسنانهم التي يَصكُّون عليها عندما يُشيرُ إليهم أحدٌ بإصبع النهار"(ص14). ولكن لن ينجحوا في ذلك فالقضية ما تزال حيَّة، والنهر سيظل متدفقًا وشامخًا.

في قصة "لو كان الفقر رجلًا" التي يشير عنوانُها إلى القول المشهور لعلي بن أبي طالب أو عمرَ بن الخطاب: "لو كان الفقر رجلًا لقتلته" ينتقل هذا القولُ إلى مرحلة الفعل على يد عبدالقوي، الشخصية الأولى في القصة، وهو الذي نتعرف إليه بأنه أديب يمرُّ بالشارع متأبطًا أوراقَه التي لا تُعجب زوجتُه بهيجة؛ لأنها لا تُطعم خبزًا كما ترى؛ فيعتزم عبدالقوي هذا على قتل الفقرِ، وتخليصِ الكونِ منه. فيجدُ مُسِنًّا متسولًا، ثم امرأةً عرجاءَ أمامَها طفلٌ أعمى، ثم طوابيرَ من العجائز والنساء ينتظرون الدوْرَ أمامَ محطةِ محروقات لملء الجالونات والأباريقَ بالكاز، ثم في النهاية يرى صَبيَّة تَعرِض شعرَها للبيع؛ فيتبيَّن له بأنَّ وراءها مَن صنع مأساتها ومآسي غيرِها من الفقراء، وهؤلاء هم مَن يستحقون العقاب.

إنَّنا نرى توجُّهَ القصة إلى التمييز بين أشكال الفقر وبين الذين سبَّبوا هذا الفقر. يبدو هذا من موقف عبدالقوي في الاهتمام بالبحث عن أشكال الفقر بين الناس، الذين هو في مقدِّمتِهم؛ فهو يدرك أنَّ مَن وراءَ ذلك هم الأغنياءُ المتخمون أصحابُ "الموائد الكبرى التي يُعَدّ عليها الفقرُ ليوزَّع على الخلائق كوَجَبات جاهزة"(ص11).

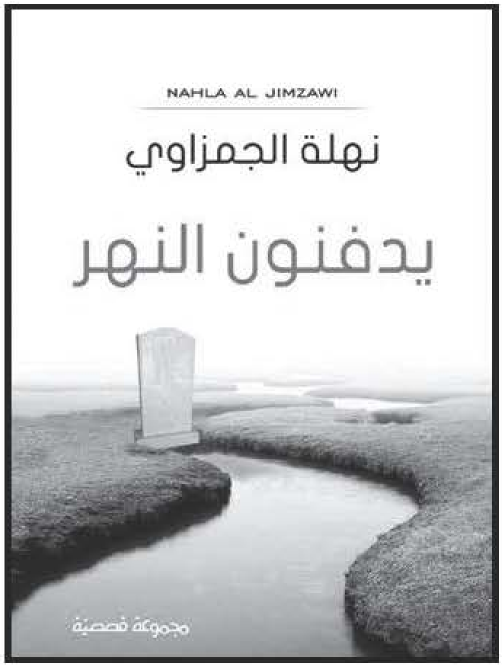
وتأتي القصة القصيرة جدًا بعنوان "خزائن"؛ لتُقدِّم في جو استحالي تلك المدينةَ التي تخلّى أهلُها عن عقولهم؛ حتى لا يتعرّضوا إلى عقاب الحاكم عندما يُهدِّدُهم بأنّ كل مَن يَحمِلُ فكرةً تختلف عمّا يجول في رأسه فسيعاني من عقوبات الجوعِ والعطش والبرد؛ فقرروا "نزع رؤوسهم وإيداعِها خزائنَ الحاكم"(ص 53).

نلاحظ في هذه القصة أنَّ أهل تلك المدينةِ يستسلمون وينصاعون لرأي الحاكم؛ ويبدو صوتُ السارد واضحًا في افتتاحية القصة برفض هذا الموقف عندما يصفُهم بالحمق، لا يحملون رؤوسًا على أجسادهم. يقول: "في مدينة حمقاء، سارت الجثث بلا رؤوس"(ص53).

أمّا الاتجاه الواقعي الذي ظهر في مجموعة "يدفنون النهر" فيُمكن تمثّلُهُ بالقصة القصيرة



"شخير البحر"، وبالقصتين القصيرتين جدًا: "مسرحية"، و"تواطؤ"؛ ففي قصة "شخير البحر"، مع أنَّ عنوانَها يَنبني على الخيال في أنسنة البحر، فإنَّ الواقع يتغلّبُ فيها على الخيال. إذ تحكي عن ثلاثة رفاقٍ في قارب خشبي، يقومون بنُزهةٍ ليلية بالبحر الميت، يستحضرون خلالَها الماضي عندما كانوا في السِّجن. يتذكر أبو صقر شدةَ غيظِ المُحقق وصراخَه به عندما كان يواجِه التعذيب بصموده، وابتسامتِه الباردة. كان يصل صراخُ المحقق إلى رفاقه من غرفة التعذيب فيَقوى صمودُهم، وترتفع معنوياتُهم. فكأنه هو الذي يضربُ المحقق. أمّا غانم فيعترف بخلافِ صاحبِه بأنه كان يصرَخ؛ ليُشبع غرورَ المحقق، فيكفَّ يدَه عنه. ويتضاحك الجميع، ويرفعُ صقرٌ صوتَه بالغِناء: "البحر بيضحك ليه.." ويردِّد الجميع وراءه أغنية الشيخ إمام التي اعتادوا الترنُّمَ على أصدائها كلما جمعهم الحنين، فتخرجُ أصواتُهم كصهيل خيول شاخت وأرهقَها المسير"(ص136). ويُعكِّر صفوَ لقائهم فضلًا عن ذكريات السجن والتحقيق سؤالُ غانم لصقر: هل ما زال مؤمنًا بالحُلْم في العودة إلى الوطن؟ يُجيبه بأنه يؤمن بالحلم قبل إيمانه بضرورة إشراقِ الشمس كلَّ صباح. وفي غَمرة حوارِهم عن حلمهم بالعودة إلى الوطن يقتربون من الشاطئ الآخرِ للبحر الميت حيث الوطنُ على مَقرُبة منهم. وفجأة بينما كان غانم يُحوِّل دفةَ القارب نحو الشاطئ الأول الذي جاءوا منه يقفزُ صقر من القارب ليزحفَ إلى الشاطئ الآخر "متمِّمًا سِباحتَه نحو شمس الوطن



التي شارفت على الشروق"(ص138).

يلاحَظ بأنَّ هذه القصةَ يغلُب عليها الحوار بين هؤلاء الثلاثة في أثناء نزهتِهم البحرية، ومن خلال هذا الحوار يتَّضحُ بأنَّ الشعب الفلسطيني ممثلًا بهؤلاء الثلاثة يحملون في قلوبهم حُلْمَ العودة إلى وطنهم، وبعضهم يسعى لتحقيق هذا الحُلْم، باقتحام سياجِ الوطن كما فعل أبو صقر.

أما قصة "المسرحية" القصيرة جدًّا، فتقوم على مفارقة واقعيّة؛ فالعملية المسرحية يكتملُ إعدادُها من نص، ومخرج، وموسيقى، وديكور، وإضاءة، وممثلين. وحين ترتفعُ الستارة، وتصدحُ الموسيقى، وتُؤدَّى الأحداثُ نجدُ الجمهورَ الذي أُعدَّت من أجله المسرحية غيرَ مندهش بِما قُدِّم أمامَه. وإن كانت هذه القصة تقتربُ من الخبر الصحفي؛ وتتجنبُ التكثيفَ والتركيز والصور والرُّموز، وتُلقي بواقعيتها الحرفية غيرَ أنها تُبرز وظيفةَ الفن، وبخاصةٍ الفنُّ المسرحي؛ بأنَّ وظيفتَه الأولى الإدهاش، وإذا لم يُحققْ ذلك فإنَّ مصيرَه الفشل.

وتبدو قصة "تواطؤ" القصيرة جدًّا مشابهةً للقصة السابقة من الناحية التقنية غير أنها تُبدي قلقًا وجوديًا تجاه الوضعِ الإنساني في هذا الكون، وكأنها احتجاجٌ على المجيء إلى الحياة. تقول القصة: "رأسي فارغ من الحكايات تمامًا ذلك لأنّي ما زلتُ لا أفهم بالضبط حكايةَ قُدومي إلى هذا الكون، عندما تواطأ كلٌّ من أمي وأبي على إنجاز أخي الخامس، فخذلتُهما بمجيئي"(ص21).

هكذا رأينا أنَّ مجموعة "يدفنون النهر" للقاصة نهلة الجمزاوي، تتوزّعُ بين قصة قصيرة وقصيرة جدًّا، وتتنوّعُ موضوعاتها لتسير في اتجاهين واضحين: استحالي، وواقعي، وكلاهما يَنشَدُّ إلى الواقع المعيش لإدانة ما فيه من فقر وظلم، وللدعوة إلى ضرورة الأفعالِ دون الاكتفاء بالأقوال. "أخو الحزم لم تزل يدُه تسبق الفما". وقد نجحت الدكتورة نهلة في بناءِ عوالمَ قصص المجموعة بلغةٍ سليمة، ورموزٍ شفيفة، وروح إنسانيةٍ تُعزِّزُ صمود الإنسان في مواجهة صعوبات الحياة، ومواجهة الطغاة وفضحِهم، وبثِّ روح التفاؤل والأمل، مع ما في الواقع من بؤس وضياع. فالنهر سيواصل الجريان والتدفُّق دون مبالاة بالسدود والحدود والحفر

رواية البوكر وتغوُّل التطرُّف في
"زهور تأكلها النار"

الغربي عمران/ اليمن

في روايته "زهور تأكلها النار" يواصل الأديب السوداني أمير تاج السر بذر أسئلته الوجودية، تاركًا للقارئ البحث عن أجوبته... وهي المرة الثانية التي تصل فيها إحدى رواياته إلى القائمة القصيرة للبوكر، فبعد "صائد اليرقات"(2011) واصلت "زهور تأكلها النار" صعودها لتضعه على لائحة التنافس بين أبرز الأعمال المرشحة للبوكر.
المتتبع لتجربة تاج السر يجد استخدامه لتقنية الفجوة الإبداعية بين صفحات أعماله، إضافة إلى أنه لا يقدم معالجات لتلك القضايا الكبرى التي تطرحها رواياته، ولا تجيب عن ما تطرحه من أسئلة وجودية؛ وبذلك يفسح مجالًا لمشاركة القارئ في البحث عن أجوبة ممكنة، ويقدِّم متعة مضاعفة يمنحها الكاتب لقارئه.
تناقش رواية "زهور تأكلها النار" معضلة العصر؛ ذلك الوباء الذي يجتاح العالم والمتمثل في بقايا فكر متطرف يؤمن بالعنف لتحقيق غاياته، وفي الوقت نفسه تبشر الرواية بنهايته، وأنه يلفظ أنفاسه الأخيرة.
ما يميِّز هذا العمل ابتكار الكاتب لمكان متخيَّل... مكان لا يشبه أي مكان، فمدينة "السور" وموقعها يجعلنا نتساءل: هل هي في شمال السودان؟ أم جنوب مصر؟ أم بين تشاد وليبيا؟ أم أنها في مكان آخر! ليتوصَّل القارئ مع نهاية الرواية إلى أنَّ تلك المدينة لا تقع إلا في خيال الكاتب، وقد أرادها مزيجًا إنسانيًّا يتعايش بسلام... واحة للمدينة الفاضلة؛ تلك المدينة قد تماثلها مدينة أو أكثر في أفريقيا أو آسيا أو حتى أوروبا أو الأميركيتين، تهدِّدها بوادر عاصفة عاتية، وذلك التهديد ليس لموقعها الجغرافي دورٌ فيه، بل هو

التفسير المنحرف لأيّ دين، فكان ذلك الخطر الذي داهم مجتمع "السور" وأنهى استقراره... إلا أنّ التفسير الخاطئ للدين لم يكن العنصر الوحيد لنهاية تلك المدينة، فعنصر آخر كان داعمًا بالمال والسلاح ويتمثل بدوائر استخبارات الدول المصنّعة للأسلحة، التي تسعى لإيجاد منافذ بيع لأسلحتها بإبرام صفقات التسليح بمليارات الدولارات لأنظمة تخشى اجتثاثها من قبل تلك الجماعات المتطرفة.

ولكي يكمل الكاتب الصورة، لم يقتصر على المكان، بل أضاف مجتمعًا متخيّلًا، ليجمع خلف أسوار تلك المدينة نسيجًا بشريًّا من العرب والأفارقة والأوروبيين والهنود... بكل عاداتهم وثقافاتهم وأديانهم، ليتشاركوا في إدارة مصالحهم المتداخلة بسلاسة مدهشة، مصوّرًا "السور" واحة عطاء وإنتاج وسط محيط قاحل، تربطها بالتجمعات السكانية خارج أسوارها المنافع المتبادلة على القوافل المحمّلة منها





وإليها، وقد جعل من "خميلة" تلك الصبيّة الحالمة شخصية محورية وساردة الحكايات المتداخلة للرواية، والتي أصبح اسمها "نعناعة" بعد اجتياح الملثمين للمدينة. وخميلة فتاة من أب قبطي "جماري عازر" تاجر الذرة، ومن أم إيطالية "فالبرينا" من فلورنسا... عاشقة لفن الرسم.

وقد قدّم الكاتب أفراد تلك الأسرة ومثلها بقيّة أسر "السور" كمهنيّين منتجين، ما يعكس تلك العلاقات الإيجابية بين أفراد ذلك المجتمع، مؤكدًا أنّ العلاقة الإنتاجية هي التي أسهمت في بناء وازدهار ذلك المجتمع... فمثلًا "ميخائيل" القبطي جامع ثروات، "يوسف دامير" التركي حاكم السور، "فارس" الحلاق، و"مرتضى" بائع الماء، "إيزاك" اليهودي صائغ الذهب، و"فندوري اليوناني" بائع الخمور، و"مارتا" القبطية خادمة منازل، و"باسيلي" الكاتب والمثقف، "إسرافيل" خياط، و"طانيوس" تاجر الفول السوداني والسمسم، "جريح سمراوية" مطرب، "ولهان خمري" قواد حيّ ونسة، "طوني" قس، "جحفل" مؤذن مسجد، "مهران" طبيب، "عبيد المشاء" ناقل رسائل، "نديمة مشعول" صاحبة مقهى "خزي العين"، "ملهم" طبّاخ، "سيبوا" الفنان، "حرة" غسالة ثياب، "مرغديش" شاذ، "عرديب" قائم مقام، وعازف الناي هندي، وهناك بائعات الطحين... بائع العطر... والمدرِّس... وهناك صانع الأقفال... وبائع الأقمشة. ومن خلال ما أسلفنا ندرك أنَّ ذلك المجتمع كان همّه الإبداع والخلق.

وليكمل الكاتب الصورة حول تلك المدينة المتخيَّلة قدَّم لنا مكوّناتها؛ ومنها حي "كاهير" الذي يسكنه ذوي المال والجاه، وحي "ونسة" المخصص لبيع المتعة، حي "لونا"، وحي "كف عفريت" في الأطراف، حي "الثعبان الميت" وهو أفقر الأحياء.. وحي "تماضر"... سوق أبي جهل بمنشآته. وبذلك التنوُّع استطاع أن يقدم للقارئ ذلك العالم المتخيَّل بخصائصه الاقتصادية والإدارية والدينية والثقافية... دون أن يتكئ على الواقع حتى في مسميات الأمكنة...

وكذلك نحت تاج السر عشرات الأسماء لشخصيات العمل بوعي لترمز وتعبِّر عن مجتمع الرواية

المكون من سلالات وأتباع أديان مختلفة... فمثلًا "الغازي" خصي استقدم من الجزيرة العربية، "زمام" غجرية شامية، " ماريكار" قبطية سودانية، "شرف الدين" مسلم سوداني، "أمبيكا بسواس" بوذية، "نديمة مشغول" كردية، "جيلال" فرنسية، "ملهم عبيدو" سنيغالي... وهكذا سنجد اليهودية والتركي والإيطالية والإنجليزية والمصري... إلى آخر تلك الشخصيات التي يوحي لنا سرد خميلة بأنه مجتمع خليط من كل الأعراق، ومتعايش في وئام.

ولذلك، تميزت هذه الرواية بتلك الأبعاد الإنسانية التي نسجها الكاتب كثيمات متعددة، منها: التآلف بين الأعراق والأديان، الحب والوفاء، الإيمان بالعمل في تحقيق الذات. وقد مثلت حياة "خميلة" ملحمة إنسانية؛ فتاة ترعرعت في بيت فني وفرته لها أمها الإيطالية العاشقة لفن التشكيل... وسط رغد العيش لوالد ثري يحتكر زراعة الذرة في مساحات شاسعة خارج محيط السور، ويتاجر بها. وخميلة كان لها تحصيلها الدراسي، ثم رحلت إلى مصر لتعود بشهادة في علم الجمال إلى مدينتها النائية، وقد تغيرت نظرتها للوجود ولكل ما يعتمل حولها... لتأتي النهاية وقد اكتشفت حبها الكبير لميخائيل جامع الثروات، وكانا يعدّان العدّة لحفل الزفاف، ولم تكن نهاية تلك المدينة المسالمة... إلا نهاية لآمال وتطلعات خميلة، بعد أن وجدت نفسها في أتون الملثمين... بعد أن فقدت والدتها ووالدها وخطيبها وصديقاتها ومعارفها، لتدخل في معاناة قاسية، وقد حوَّل "المتقي" ورجاله تلك المدينة إلى خرائب وحرائق، وزع سكانها الذكور على المذابح، معتبرًا جميع نسائها سبايا يتوزعن بين رجاله... بعد أن جُمعن في عدة منازل للتطهير بإشراف مجموعة من الجلادات، يعملن على تهيئتهن لتوزيعهن على أمراء الحرب... وقد غيَّرن جميع أسمائهن.

الكاتب أراد في نهاية روايته أن يمنح خميلة فسحة جديدة من الأمل بحياة أخرى، بعيدة عن المدينة المنكوبة، وجماعات بسطت قبحها على وجه المدينة المسالمة، في مسعاهم لتطهيرها... حياة أخرى بعيدًا عن قسوة "أم الطيبات" ودورات التطهير التي تمارسها على السبايا، وغلظة "الأم الكبيرة" التي جسّدت شخصية المرأة الجلادة بامتهانها لجميع النساء. ليأتي أحدهم؛ وهو "واسطة خير" ممَّن يحملون السبايا لأمراء بعد دورات التطهير القاسية... ويكون هو الخصي"لولو" الذي وعدها بالخلاص، لتكتشف بأنها أمست بعيدًا عن كل ذلك الخراب... دون أم أو أب أو خطيب.

في هذا العمل الروائي إدانة للتطرُّف، ودعوة للسلام والتآخي الإنساني، إذ يجد القارئ نفسه يتأمّل مشدوهًا قدرة الكاتب على تصوير ذلك القبح والعفن الذي يحمله الإنسان تجاه أخيه الإنسان... وقد سيَّرته شهوة التسلُّط والتملُّك ليحيل كل أرض يطأها إلى خراب، وكل كائنات يقترب منها إلى جثث متعفنة... وكل ذلك باسم الله!

رواية "زرايب العبيد"
صفحة في تاريخ الألم

سمير أحمد الشريف/ الأردن

كِتاباتٌ كثيرة تناولت معاناة "السود"، عربيًّا وعالميًّا، لكنَّ خصوصيّة هذه الرواية تأتي أوّلًا من ترويج جائزة "البوكر" لها، إذْ وَصَلَت إلى القائمة النهائية القصيرة للجائزة العالمية للرواية العربية، وتأتي خصوصيتها ثانيًا لما تحتويه من خصوصيّة البيئة الليبيّة الشعبيّة في فترة مجهولة للعربي الذي لم يصله من أدب ليبيا القديم والمعاصر ما يمكّنه من تكوين صورة جليّة عن الشوارع الخلفيّة وعن المسكوت عنه في ذلك المجتمع.

عكفت مؤلفة رواية "زرايب العبيد"* لسنوات تكتب تاريخ المعاناة والقهر للعبيد في بلدها، دون الاعتماد على مصادر ووثائق تاريخيّة، ولا على ذاكرة عايشت تلك العذابات، غير تلك الصُّوَر البائسة التي اطَّلَعَت عليها للعبيد في أزقَّتهم وزرائبهم وأسمالهم البالية.

العنوان من جانب في يختصر مضمون الرواية، ودلالات "الزَّرايب" تقود المتلقي لمأساة ذلك العالم.

ترصد الرواية حيوات العبيد ومعاناتهم خلال نهايات فترة الوجود العثماني وبدايات الاستعمار الإيطالي؛ لتوحي للمتلقي بأنَّ الفترة التركيّة كانت ظلامًا دامسًا، وأنَّ محرِّري العبيد هم الطليان، وكأنَّ مسالة العبيد ليست قضيّة عالميّة، بل يحاول النص إلصاقها بالإسلام متناسيًا أنَّ العنصرية كانت قبل الإسلام وبعده، وأنَّ الممارسة الخاطئة للمسلمين لا تُعمَّم على دينهم، متناسية أحوال العبيد في أمريكا وما حدث لهم، ويكفي للتدليل على ذلك ما كتبته "هارييت بيتشر ستاو" عن واقع العبيد في أمريكا التي تأسَّست للدِّفاع عن الحريّات والمظلومين.

يعرّي النص تناقض المجتمع الذي يحتقر العبيد ويقسو عليهم، وفي الوقت نفسه لا يستغني عن خدماتهم، وهو بذلك محاولة جادّة من الكاتبة لهتك خيوط النسيج الطبقي والتفسُّخ الاجتماعي، كاشفًا سوءات البيئات المقهورة نفسيًّا وجسديًّا، المستسلمة والمستغَلَّة.

يكشف النص معاناة المرأة عمومًا: الختان والتقفيل لحماية الفتيات من الانتهاك قبل الزواج، مجزرة الإجهاض الجماعي، كيفيّة التفريق بين الحرة والخادمة، وملك اليمين، ومصادرة حق المتزوجة من الميراث، وامتهان إنسانيّتها، كما يفضح أيديولوجيا العنف والاضطهاد ضدّ الآخر بناء على لونه، وبذلك يكون النص وثيقة



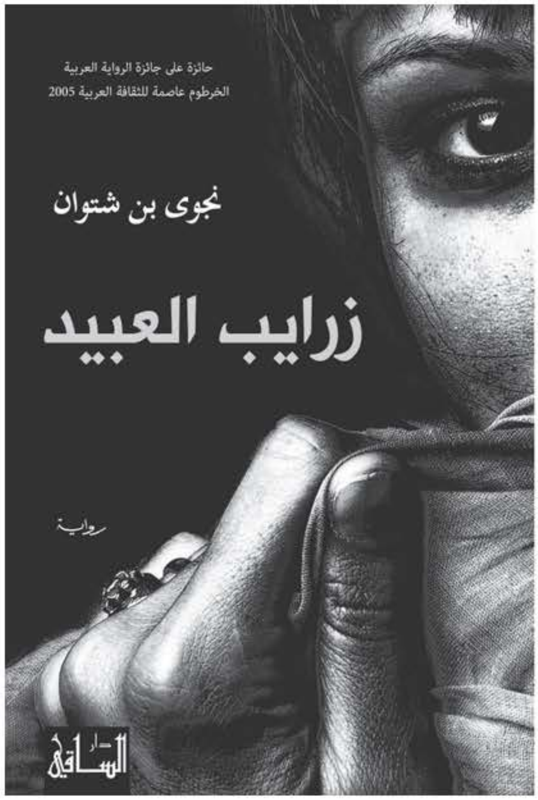
للضعف البشري ومحطات قهره وسرقة كرامته، معبّرًا عن قلق الهوية بين ألوان البشر وفصلٍ مؤلمٍ في تاريخ العبوديّة.

من جانب آخر، يمكن للمتلقي التقاط صورة سالبة للرجل حاوَلَ النص أنْ يقتربَ منها ويوحي بها، فهل الرجل عامّةً والليبيّ بشكل خاص ما طرحته الرواية؟ لا همّ له غير الركض خلف المتعة والجواري والخمر أو الهروب لتكايا الطُّرُق الصوفية؟ لماذا لم يُشر النص -خلال هذه الفترة من الاستعمار- لدوْر الرجل العربي الليبي كمجاهد يقارع المحتل ولو بأضعف الأيمان؟ هل كانت الفترة التاريخية التي مثّلها النص مقتطعة من تاريخ ليبيا؟

أضاءت الرواية سلبيات المجتمع وعاداته المنكرة المستقبحة دينًا وعرفًا ولم تُشر لإيجابيّة فيه، وكأنّ لسان حالها يدعونا لأن نمارس جلْد الذات ونلعن كينونتنا أنْ ولدنا عربًا؟ ما معنى أن نأتي بمثال نحصره بالمثليّة والشذوذ ويكون خادمًا للمسجد؟ أيّ تحامل في توظيف "ابن الفقي" ممارسًا للشذوذ وهو الحافظ للقرآن؟

لماذا لم يُذكر اسم المحتلّ محتلًّا ولا مستعمرًا، ورُمز له بـ"السلطات"!!

في تراجيديا العبودية -رحلة الوجع الإنساني- التي اجترحتها الرواية عرفنا قسوة الظلم والإقصاء والاستعلاء وممارسة الساديّة بكل قبحها، وتعرّفنا على حقبة مظلمة من تاريخ المجتمع الليبي بعاداته وأشعاره الشعبيّة، واقتحمنا مضامين جريئة شائكة، وتتبّعنا خيوط مكائد التجار



واغتصاب القاصرات، وفساد أدعياء الفضيلة وكلّ طرق الإقصاء والإخصاء النفسي.

إذا ما انتقلنا للجانب الفني في الرواية، نجد تنوُّعًا في الضمائر ما بين السرد بضمير المتكلم وضمير المخاطب والسارد الكلي المعرفة، ونقف على شخصيّات نمطيّة مسطَّحة إمّا مطلقة الخير أم متناهية الشر.

تميَّز النص بتوظيف تقنية تناسل الحكايات CHINEES BOX وفسيفساء الصورة، بلغة انسيابيّة سلسة فيها الكثير من التشويق وإيقاع السرد الهادئ باستغلال السرد المشهدي والجانب البصري بشكل ملفت.

جاء النص متخمًا بتفاصيل الحياة في إحدى ضواحي بنغازي المنسيّة، حملتها فصول قصيرة ممتعة لم ترهق المتلقّي، وبحبكة فنيّة متماسكة نوعًا، وشخصيّات بسيطة وتلقائية. وتميز النص بتوظيف تقنية الفلاش باك/ السرد العكسي وتناوب السرد على لسان أكثر من شخصيّة. ومع أنَّ البطولة في النص حملتها الشخصيّات بنسب تتناسب مع حضورها فيه، إلّا أنَّ بطولة المكان في النص لا تُنسى.

ربَّما يجد المتلقي لهذا النص من بلاد المشرق صعوبة في تتبُّع معاني الأسماء والأدوات والأماكن، وفهم بعض مفرداتها، وربَّما يتشتَّت ذهنه نتيجة تداخل الحكايات وتعدُّدها. لكنَّ الكاتبة نجحت بالارتقاء بلغة روايتها بحسب الموقف الدرامي، فأتت رومانسيّة شاعرة متسامية عند لقاء المحبّين، وفظّة قاسية عند تعذيب "سالم".

تعدُّد شخصيات النص تحتاج لرسم خارجي يقرّب ملامحها للمتلقي خاصة الرئيسة منها، ولعلنا لا ننسى هنا تفاصيل البيئة الليبيّة التي نفتقد لمعرفة الكثير عنها والتي مَنَحَها لنا هذا النص، سواء على مستوى مفردات التقاليد ومعجميّة التراث الشعبي وأشعاره، خاصة الموروث الغائي وأغاني السود على وجه التحديد؛ ممّا يُعرف بفن "الميراسكاوي".

إنْ كان لجائزة "البوكر" من إيجابيّة، فهي التعريف بنتاج يستحق المتابعة في بلدان عربيّة عزيزة علينا، ولا نعرف عن إبداعها إلا القليل، غير أنَّنا نتمنّى ألّا يكون للمُحاصصة الجغرافيّة دورٌ عند ترشيح بعض الأعمال التي لا تستحق عناء قراءتها.

• صدرت رواية "زرايب العبيد" عن دار الساقي، لندن، 2016 ، وهي من تأليف الكاتبة الليبية نجوى بن شتوان.

قراءة في كتاب
نقد النقد - "يوسف بكّار ناقدًا"

عمار الجنيدي/ الأردن

يَدْرُسُ الباحث "أحمد الرقب" في كتابه: "نقد النقد" حياة واحد من أبرز النقاد الأردنيين الذين كان لمنجزهم النقدي إسهامٌ واضحٌ في الحياة الأدبيّة الأردنيّة، وإسهامٌ واضحٌ وبارزٌ في الحياة النقديّة العربيّة.

يقع الكتاب في ستة فصول، تناول فيها الباحث حياة الدكتور يوسف بكّار ونقده وترجماته ومواقفه منهما، وجهوده المتميزة في مجمل هذا المنجز الذي أثرى الحياة الثقافية وبالتحديد النقديّة منها.

خصَّص الباحث الفصل الأول لحياة الناقد ومكوّناته الثقافية، متتبعًا آثاره ومسيرته العلميّة والعمليّة وعن مؤلفاته الكثيرة. والملاحَظ أنَّ الباحث لم يكن معنيًّا بتفاصيل حياة بكّار بقدر ما كان معنيًّا بدراسة المؤثرات الثقافية التي شكّلت مخزونه الثقافي والمعرفي، حتى غدا فضاؤه الثقافي بهذا الغنى والتبلور والتعدُّد والتمكُّن؛ فيتَّضح من خلال دراسة منجزاته وكتبه وأبحاثه الكثيرة، التي تربو على الأربعين مؤلفًا في مجالات النقد والترجمة والتحرير والتحقيق والإشراف، بأنه ذو عقليّة فكريّة وثقافيّة متميزة نادرة، لا على الصعيد المحلي فقط، بل على المستوى العربي أيضًا.

الدكتور يوسف بكّار الذي درس في إربد وبغداد والقاهرة، ليحصل على شهادة الدكتوراه في الآداب- النقد الأدبي، من جامعة القاهرة، عمل أستاذًا في الجامعات الإيرانية، وفي الجامعات البريطانية، بسبب إتقانه اللغتين الفارسية والإنجليزية، مترجمًا إليها بعض الأعمال الشعريّة لنزار قباني، وكتب بهما أبحاثًا وكتابات أخرى.

وبحسب الباحث فإنَّ الناقد يوسف بكّار قد تكوّن فضاؤه الثقافي والمعرفي من المناصب التي تقلّدها، والأبحاث التي كتبها، والرسائل العلميّة التي أشرف عليها، والمؤتمرات والندوات والمهرجانات الثقافية التي اشترك فيها، وعمله في البحوث، والتقويم في المجلات الأكاديمية.



أما في الفصل الثاني، فقد درس الرقب النقد القديم وتأثيره على الناقد بكّار، وأسلوب معالجته لبناء القصيدة الذي يعدّ من أهم موضاعات النقد القديم، مسخّرًا معرفته (الناقد بكّار) ودراسته للنقد العربي القديم، بما في هذا التراث النقدي من غنى وتنوُّع وثراء؛ لخدمة النقد الحديث، حيث إنه طوَّع المصطلحات النقدية لتواكب ما هو حداثوي وعصري، ففي دراساته المختلفة يبرز بآراء ورؤى جديدة، لا تنتقص من القديم ولا تتعصَّب له، بل تعطيه حقه المناسب من التحليل والرؤية، وهو بذلك يوازن بين الحديث والقديم.

أمّا موضوع بناء القصيدة العربية، فقد اشتغل الناقد يوسف بكار عليه طويلًا، حتى عُدّ من القلائل الذين أنصفوا التراث النقدي العربي تجاهها، واشتملت دراسته عنها بما يقارب الثلاثمائة مرجع ومصدر، راصدًا آراء النقاد القدماء حولها، واشتباكها مع آراء النقاد المحدثين، مبيّنًا الآراء التي قيلت فيها من الجانبين، وليخلص إلى أنَّ النقّاد القدماء قد قصّروا تجاه شرحها وفهم استقراءاتها.

كما بيّن بكّار أنَّ مصطلح صناعة الشعر قد جاء وليد الحاجة منذ القديم، وأنَّ الموهبة هي الأساس عند الشاعر، وعليه أن يدعمها بالدراسة والمتابعة والمراس، مخالفًا ما أكّد عليه النقاد العرب القدماء: مِن أنَّ الإلهام غير ضروري لقول الشعر وإبداعه.

وتناول الفصل الثالث موقف الدكتور بكّار من النقد الحديث، مسجِّلًا الإيجابيات والسلبيات والمآخذ على نقّاد العصر الحديث، إذ يرى أنَّ النقد الحديث يمرُّ بأزمة، لأنه يرى الكثير من النقاد يُحكمون الطوق على المبدعين ويحرِّمون عليهم الخروج عن قوانينهم.

كما يرى الناقد أنَّ مظهر التغريب هو أحد أهم مظاهر أزمة النقد الحديث، فاعتماد النقاد على المصطلح النقدي الغربي، والاعتماد على استيراده، والغلوّ في استخدامه، قد جعل من استفحال

ظاهرة التغريب أمرًا بالغ السلبيّة، أو كما تراه الناقدة سلمى الخضراء الجيوسي: "عندما يكون النقد مستغرقًا في التقليد للغرب أجدهُ غير مفيد".
كما كان للدكتور بكّار موقفٌ من نقد الدكتور طه حسين، حيث بيّن ووضّح ما للدكتور طه حسين من أفضال وإسهامات وبصمات في عالم النقد، وتطرّق لآرائه في النقد والترجمة وعلاقته بأستاذه الإيطالي "نال ينو".
وقد كان طه حسين، حتى قبل أن يترجم روائع الأساطير اليونانية كَـ"أوديب" و"سلوفوكليس" وغيرها، من المهتمين بحركة الترجمة والمدافعين عنها، ويرى عدم توازن مقولة "إنَّ الأدب العربي في غنى عن الآداب العالمية الأخرى".
وفي الفصل الرابع تناول الباحث نقد بكّار لمجموعة من الكتب الأدبية والنقدية، وتحديدًا النقد الشمولي الذي تناول به بكّار القضايا التي درسها، واستطاع الباحث أن يثبت ويردّ على منتقدي بكّار ومنتقصي قيمة اشتغاله به، واستطاع أن يثبت ويرد على منتقدي أساليب بكّار المتّبعة في معالجة الدراسات، بأنه تعامل مع كل عمل بمنهج خاص به تفرضه طبيعة هذا العمل بنفسه، ومنها دراسة بكّار للعديد من الكتب والقصائد القديمة، حيث عقد بينها المقارنات والمقاربات كالتي بين قصيدة الثعالبي والعماد الأصفهاني، وكذلك كتاب (المصون في الأدب) لأبي أحمد العسكري، ونقده لمضمون الكتاب وشرحه للمآخذ عليه.
كما تناول بالدراسة والتعقيب بعض الكتب الحديثة، كدراسة يوسف بكّار عن كتاب (القصة



القصيرة في فلسطين والأردن) لمؤلفة الدكتور هاشم ياغي، وكتاب (اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري) للدكتور محمد مصطفى هداره، وكتاب (حركة النقد الأدبي الحديث في فلسطين) للدكتور هاشم ياغي، ومعجم البابطين للشعراء العرب، وغيرها، حيث يبيّن الباحث الرقب منهج الدكتور يوسف بكار في نقد تلك الكتب يغير مهادنة أو تزلّف.
أما الفصل الخامس، فخصّصه الباحث لما أسماه "ملامح النقد اللغوي" التي ظهرت في أعمال بكّار النقديّة خاصة، حيث استخدَمَ اللفتات اللغويّة ومزَجَها برؤاه النقدية في الأعمال التي تناولها، سواء كانت هذه الأعمال كتبًا أم شعرًا أم مقالاتٍ أم تحقيقًا أو غير ذلك من فنون الكتابة، فكشف في

مقالة له عن الخطأ الذي يقع به الكثيرون عندما لا يفرّقون بين التعريب والترجمة، فهم يقعون في الإشكال عندما لا يميّزون بين المصطلحين، كذلك عدم التمييز بين المصدر والمرجع، كما يقف طويلًا أمام استخدام الأدباء والكتّاب لبعض التراكيب والمفردات التي يعتقدون أنها تراكيب ومفردات عربية فصحى.

كذلك عن الإسراف في شيوع بعض الألفاظ، أو شيوع استخدام الألفاظ العاميّة والخاطئة. وأخْذِهِ على بعضهم استخدام نماذج خاطئة؛ الأمر الذي يجيء من بعض الترجمات الأوروبية. ولم يكتفِ بكّار بالتّعييب، بل علّل أسباب هذا التّعييب.

وكشف الباحث في الفصل السادس عن الأسلوب المتميز والمتمرس الذي برع به الناقد الدكتور بكّار، وهو النقد المقارن، فقد رصد من خلال ذلك العلاقة الإثرائيّة التي مكّنت يوسف بكّار من تبيان العلاقة المتينة والاستفادة المتبادلة بين الآداب الغربية والمتلقي العربي، وبالعكس.

وأخذ على المنظور العربي للنقد المقارن، فهو كما يرى لم يرتقِ إلى مستوى المنهج، على الرغم من براعة الكثير ممّن كتبوا فيه، وكما يرى أنَّ العلوم تأثيرها أوضح من تأثير الأدب.

أمّا عن أثر العرب في الأمم الأخرى فإنه (الناقد) يؤكد أنَّ العرب كان لهم تأثير قوي خاصة عند الفرس في الموسيقى والبلاغة واللغة والشعر، وكذلك الأدب الروسي (كما في أعمال بوشكين وتأثره بالقرآن الكريم)، والأدب الفرنسي (كما في أعمال الشاعر لافونتين).

واستند (الباحث) لما كتبه بكّار عن الشاعر الفارسي عمر الخيام وعن الترجمات العديدة عن اللغة الفارسية وإليها، حيث أكّد الدكتور بكّار أنَّ هذه العلاقة التفاعليّة بدأت برسم معالم التبادل المعرفي والفكري بين حضارات الشرق بعضها مع بعض، فالفارسية أخذت الكثير عن العربية، وترجمت إليها الكثير من الأعمال الفكريّة والفلسفية وعلم الاجتماع، وكذلك فعلت حركة الترجمة العربية منذ القديم.

فالخيّام استأثر باهتمام الباحثين والدارسين، ومدى التأثر من الشعراء العرب به، كعرار وشعراء جماعة الديوان والعقاد، وغيرهم.

وتناول الباحث الجهد الذي بذله بكّار في كتابه (الترجمات العربية لرباعيات الخيام) حيث أمضى قرابة الثلاث سنوات في تأليفه، ففيه ثلاث وثلاثون ترجمة شعريّة وخمس عشرة ترجمة نثرية في اللغة العربية، ناقدًا إيّاها ومحلّلًا.

واختتم الباحث ببعض النتائج التي توصّل إليها في دراسته التي جاءت في كتاب يتضمّن 243 صفحة، وصدر عن دار اليازوري للطباعة والنشر وبدعم من وزارة الثقافة، حيث خلص فيه إلى أنَّ: يوسف بكّار من أقدر وأشهر النقاد الأردنيين، وهو من القلائل المشتغلين بالبحث العلمي الرصين، والمحققين في مجال التراث والنقد المقارن، لأنه واحد ممّن اكتملت لديهم أدوات النقد، وممّن اعتنوا بالتراث؛ فقد خصّه بغير دراسة أو بحث، وهو لا يناصب أي منهج نقدي العداء، لأنه مؤمن بإسهامات كل منهج.

الْكَبْت

غادة حلايقة/ الأردن

الْكَبْتُ أَوْ القَمْعُ النفسيُّ، هو عِبَارة عن حِيلةٍ دِفَاعيَّةٍ نفسيَّةٍ، يَلْجَأُ لَهَا الفردُ في حالةِ اللاوعي، نتيجةَ فِكْرٍ أو حَدَثٍ مُؤلِمٍ وَقَعَ له في الماضي، كَنَوْعٍ من إنكارِ وقوع هذا الحدث.

وَيُعَرَّفُ الكَبْتُ أَيْضًا بأَنَّه عِبارةٌ عن (نسيان مُحَفَّز)، وذلكَ من خِلال إزالة الأَفكار والذكريات والمشاعر، غير المرغوب فيها في العقل النَّشِط اللاواعي.

وقد أَشارتِ الدِّراسات إلى أَنَّ الفَرْدَ بعد تلقيه الصَّدمة، يَلْجَأُ إلى نسيانها بشكلٍ مُتعمَّدٍ عِوَضًا عن قَمْعِها، حَيْثُ إنَّ القمعَ عِبَارةٌ عن مُكَوِّنٍ مُتَعَدِّدٍ في أَبْعَادِه التي تَتَكوَّنُ من الذَّاكرة التي تَخْتَزِنُ التَّجارِبَ والذِّكريات المُؤْلمة في حالة اللاوعي والوعي، والآثار المُسبِّبة للأمراض، وتطغى تلكَ التجاربُ والأَفكارُ على غَالبيَّة الْبَشر، الأَمر الَّذي يُحَفِّزُ على النسيان غير المُتَعَمَّد، وهذا هو السببُ الرئيس في معاناة الأَفراد من فقدان مُعَيَّن للذاكرة، وهو ردُّ فِعْلٍ للتعاملِ مع فكرة أَو تجربة مؤلمة من خلال تشويهها وتناسيها، ويأَتي رَدُّ الْفِعْلِ هذا لحماية صِحَّةِ الفرد، حيث إنَّ هذا الغياب الإدراكي يُسْهِمُ في حمايته من الآثار الجَسَدِيَّة الناجمة عن تلك الأَفكار، والتي يُمْكِنُ أَنْ تَجْعَلَهُ صَرِيعًا للأمراض الْجَسَديَّة.

وللتعمُّقِ في فهمِ معنى الكبت، يجبُ أَولًا فهم آليات الدِّفاع.

القمْع

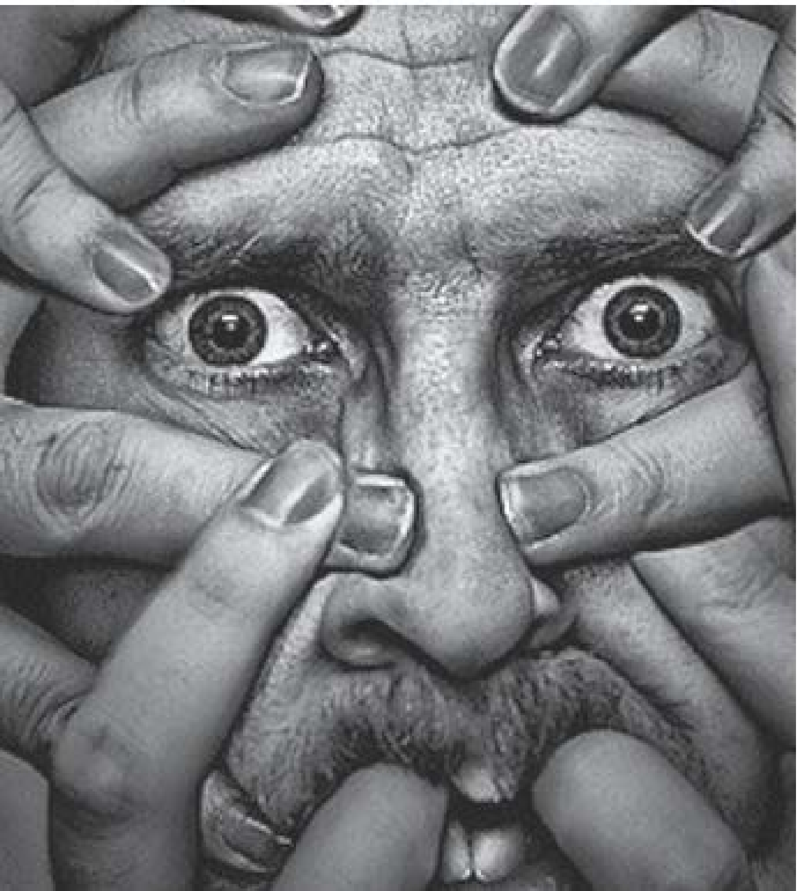
اكتشفَ "فرويد" بأَنَّ قمعَ الأفكار، هي الآليَّة الأُولى للدفاع، وعلى الرّغم من أَهميَّة هذه الآليّة من وجهة نظره، إلَّا أَنَّهُ عَدَّ بأَنَّها غير ناجحة على المدى الطويل؛ لأَنَّ الفردَ لا يملكُ خياراتِ الاستخدام أَوْ عدم الاستخدام، وَينْتُجُ ذلك من خَلْقِهِ أَفكارَ ومشاعرَ غير مَرْغُوبٍ فيها، كالْغَضَب والقلق، بسبب دفع تلك الأَفكار المندفعة من العقل اللاواعي.

وَضَّحَ "فرويد" بأَنَّ آلياتِ الدفاعِ هي نَوعٌ من الاستراتيجيّاتِ النَّفسِيّةِ المُستَخْدَمَةِ بِشكلٍ لا واعٍ؛ لحمايةِ الفردِ من آثارِ القلقِ النّاجِمَةِ عن المشاعرِ والأفكارِ غير المقبولة، حيث أَوْضَحَ بِأَنَّ استخدامَ تلك الآليّاتِ؛ لحمايةِ النّفس من تَسَلُّلِ بعض المشاعر، كالقلق والشُّعور بالذّنب، والتي تَنتجُ عَادةً عن الشُّعور بالتهديد؛ لأَنَّ أَجزاءً من الدِّماغ البَشريّة تكون مُتطلِّبةً من أَجزاءٍ أُخرى من الدِّماغ، حَيثُ يَعتَقِدُ "فرويد" بأَنَّ تلكَ المشاعرَ تَقبَعُ خارجَ حدودِ السَّيطرة عليها.

وَيَجِبُ التّنويه إلى أَنَّ أَجزاءً من الدِّماغ تَستخدمُ ستّة أَنواعٍ مِن آلياتِ الدّفاع للتعاملِ مع الأَحداثِ والمشاكل، وَغالبًا ما يَستَخدِمُ العَقلُ القَمعَ بِشكلٍ مُؤَقّتٍ وَأَكثر إيجابيّة.

بعدها بالظُّهور، ويرى "فرويد" بأَنَّ ظُهُورَ هذا السُّلوكَ العصبيّ بعد تطوُّرِ الكَبتِ تَحتُ الأنا العُليا للفرد، وكما هو معروفٌ بأَنَّ الأنا العُليا في الأَساس هي عبارةٌ عن ضمير العقل، والتي تقعُ جنبًا إلى جَنْبٍ مع السُّلوكِ العصبيّ، وَيَنتجُ عن هذا تَولُّدُ القَلَق، والذي يُؤدِّي في نهاية المطاف إلى احتمال وقوع الحَوادثِ السُّلوكيّةِ الذاتيّةِ المُدمِّرة، ومن هنا يُحاولُ الطبيبُ حَلَّ المشاكلَ من خلالِ استخلاصِ الذِّكريات المَكْبُوتة لعقل المريض الواعي، وَإِنْ نَجَحَ في هذا الأمر، فإنّهُ سَيتمَكّنُ من إزالة حالة القَمْع للذكريات.

وقد تَوصّلَ "فرويد" لاحقًا إلى أَنَّ العديدَ من الذِّكرياتِ المكبوتةِ لدى المرضى الذين عانوا منها مُنذُ الطفولة، هي ذكرياتٌ غير صحيحة، وهذا ما



تطوير فرويد للقمع

تَوصّلتِ الأبحاثُ إلى أَنَّ النظامَ العَصَبِيّ داخل دماغ الفرد، يَتحَكّمُ في عمليّة القَمْع، على الرغمِ من أَنَّ فرويد استخلصَ في نهاية المطافِ إلى أَنَّ قَمْعَ الذكرياتِ غير المرغوب فيها يحدثُ بِشَكلٍ طَوعِيّ في الوعي الواعي.

كانتْ نظريّةُ فرويد في السنوات الأُولى تتمثّل في قَمْعِ الذِّكريات من العَقْل الواعي مع الاحتفاظ بها في العقل اللاواعي، واعتقدَ بأَنَّ العقلَ اللاواعي قامَ بإيقاف تَدفُّقِ تلك الأفكار؛ لأَنّهُ كان ينظرُ إليها على أَنّها ضَارّةٌ، وَتَحِدُّ من رفاهيّةِ الشّخصِ العقليّة، وعلى الرغمِ من مُحاصرةِ تلك الأفكار في العقل اللاواعي، إلّا أَنَّ المشاكلَ النّفسيّة تبدأُ

أَكَّدَتْه عَالِمَةُ النَّفسِ الأميركيّة "إليزابيث لوفتوس"، حَيْثُ قالت إنّهُ من المُمْكنِ زَرْعِ ذكرياتٍ خاطئةٍ في رؤوس الأفراد، ونتيجةً لهذا الأمرِ فإنَّ العديدَ من الأطبَّاء وعلماء النَّفسِ يعتقدونَ بِأَنَّ قَمْعَ أَوْ كَبْتَ الذاكرةِ أَمْرٌ نَادرُ الْحُدُوث، حَيْثُ أَشَارَ أَحَدُ جوانبِ النقاشِ بأَنَّ استخدامَ القَمْعِ يَحْدُثُ نتيجة تَعَرُّضِ الفردِ لِحَادثٍ مُرَوِّعٍ، الأمرُ الَّذي يَنْتِجُ عنه منعَ الذاكرةِ بشكلٍ تامٍ.

وقد اعْتُقِدَ في شَكْلٍ آخرٌ من أشكال النِّقاش، بأَنَّ الصَّدمَة النَّاتجَة عن تَجْرِبةٍ مروِّعةٍ تعملُ على تقوية الذاكرة، حَيْثُ يعتقدونَ بأَنَّ حيويَّةَ الذَّاكرةِ ناتجةٌ عن شَدَّةِ العواطف التي تولَّدتْ لدى الفَردِ في لحظةِ تعرُّضِهِ لِلْحَدَث.

غالبًا ما يتمُّ الخلطَ بين الكَبْتِ والإنْكار، غير أَنَّ الْكَبْتَ أَوْ الْقَمْعَ يرتبطُ بِمُحَفِّزاتٍ ذاتيّةٍ عَقليَّةٍ داخليَّة، أَمَّا الإنكار فيرتبطُ بِمُحفِّزَاتٍ خَارجيَّة؛ ولأَنَّه عَادَةً ما يعملان معًا فإنَّهُ يَصْعُبُ التَّفريقَ بينهما.

يَعْتَقِدُ عَدَدٌ من المُشكّكين بِأَنَّ الأَفرادَ الَّذينَ يميلونَ إلى اسْتِخْدَامِ الْقَمْعِ كَوسيلةٍ للوصولِ إلى استنتاجاتٍ خاطئةٍ أَوْ تَشْويهِ الْحَقائق غالبًا، وقد افترضوا بأَنَّ الفردَ المَكْبوتَ يواجه صعوبةً في استرداد لحظاتٍ مُعَيَّنة في الحَادثِ المروِّعِ الَّذي تَعَرَّضَ له، لكنْ تَحْدُثُ عِنْدَه أَعراضٌ تَدِلُّ على تَعرُّضه لحادثةٍ ما، كالإساءةِ في التعاملِ مع الأطفال، حَيْثُ تَدِلُّ سُلوكيّاتُهم على تلكَ الإِسَاءَةِ.

أَمَّا الاستنتاجاتُ النهائيّةُ للنظريّة فقد حَدَّدَتْ بأَنَّ التَّمثيلَ العَصَبِيَّ للذاكرة، يُساعدُ الفردَ على التَّحكّمِ في ذكرياته المؤْلمة، من أجل تعديل تقييماته الإدراكيَّة للحدث المُؤْلم.

وقد تَوَصَّلتْ مجموعةٌ من الأَبْحاثِ في علم الأعصابِ الإدراكيَّةِ التي أَشَارَتْ إلى أَنَّ اللَّوزةَ الدِّمَاغيَّة تعملُ على تعزيز الذِّكريات، وأَنَّ هذا الاسترجاعَ لها، يزيدُ من النَّشاطِ الْعَصَبِيِّ للَّوزةِ الدِّمَاغِيَّة، وَقَشْرَةِ الفَصِّ الجبهي والحصين، وَأَنَّ هذا التَّرابطَ الوظيفي في تلك الهَياكلِ الْعَصَبِيَّةِ لحظة النَّشاط في الاسترجاع، الأَمْرُ الَّذي يُؤدِّي إلى استذكارها، ومن المعروف بأَنَّ اللوزةَ الدماغيَّة، لا تقومُ بتخزينِ الذكرياتِ غير المرغوب فيها، لكنَّها تعملُ على تحفيزِ الشبكاتِ العصبيّةِ الأُخرى في عمليَّة الاسترجاع؛ لهذا السبب تلعبُ المشاعرُ جُزْءًا مُهِمًّا في تغيير الذاكرةِ خلال عمليَّةِ الاسترجاع من منظورِ علم الأَعصاب، حَيْثُ تُؤثِّر الشبكاتُ العصبيّةُ المرتبطةُ بالعواطفِ على الْكَيْفِيَّةِ التي يَسْتَرْجِعُ بها الفردُ لحدثٍ مؤلمٍ.

قَمْعُ الْقَمْع

يَحْدُثُ الْقَمْعُ عندَ عدمِ الاعترافِ بالحدث، حَيْثُ يَظُنُّ الفردُ بِأَنَّ الْحَدَثَ الَّذي تَعَرَّضَ له لم يَحْدُثْ إطْلاقًا، حَيْثُ إنَّ عَقْلَ الفَرْدِ يُوهِمُهُ بأَنَّ الْحَدَثَ لم يَحْدُثْ قَطُّ لِشَدَّةِ إيلامِهِ.

مِنْ جَانِبٍ آخَرَ فَإنَّ الْكَبْتَ هو عِبَارةٌ عن جُهْدٍ واعٍ لإخفاء مشاعرِ الفردِ وأَفكارَهُ وَرَغَبَاتِهِ، وادِّعَاء أَلَّا وجودَ لَهَا مع إِدْراكِه لها، وَبَذْلِ جُهْدٍ في عَدَمِ التركيز بها وإزالتها، ومِنْ هُنا يَتَّخذُ قرارًا بِعَدَمِ التَّفكيرِ بها، وَسَبَبُ لُجُوءِ الفردِ لمثلِ هذا التصرُّفِ، هو أَنَّ تَوقيتَ تلكَ المَشَاعرَ غَيْرُ مُناسب، أَوْ أَنَّ

أَفكارَه غير صائبة، أَوْ أيّ سَبَبٍ آخَرَ.
وَالْفَرْقُ الرئيسُ بين الْكَبْتِ وَالْقَمْعِ هو أَنَّ الْكَبْتَ يُنْكِرُ الرَّغَبَاتِ والمشاعرَ والأفكارَ على المستوى الواعي، أَمَّا الْقَمْعُ فيعملُ على إنكارِ الذكرياتِ على المستوى اللاواعي، في الْكَبْتِ يُدْرِكُ الفردُ أَسْبابَ وَدَوَافِعَ الْقَمْعِ، أَمَّا في حالةِ الْقَمْعِ فَإِنَّ الفردَ ربما لا يكون على عِلْمٍ بِكلِّ مَا يَحْدُثُ، وفي علمِ النَّفس، تُسْتَخْدَمُ آليّاتُ الدفاعِ الْقَمْعِ بِشَكْلٍ مُتكرِّرٍ؛ لأَنَّهُ ينطوي على العقلِ اللاواعي (العقل الباطن).
وفي حالةِ القَمْعِ، يُمْكنُ أَنْ يَنْتُجَ عنه مشاعرُ الغضبِ والحزنِ والصراعِ، وَربَّما تَتحَوَّلُ تَدَاعِيَاتُ الْقَمْعِ إلى نَتَائجَ أَسوأَ بِكثيرٍ؛ لأنَّ الشَّخْصَ الْمَكْبُوتَ يُمْكِنُ أَنْ يَستردَّ الحَدَثَ أَوْ مَا قَامَ به، وهذا الأمرُ لا يُمْكِنُ عِلاجُهُ بِسُهُولَةٍ، الأمرُ الَّذي يُمْكِنُ أَنْ يُؤَدِّيَ إلى حُدُوثِ نتائجَ أَسْوَأ، وَلِتَجَنُّبِ هذا الأمرَ يَحْتَاجُ الفردُ إلى بَذْلِ جُهْدٍ واعٍ للسَّماحِ لَهُ الشُّعور بالعواطفِ لحظةَ حدوثِها دون السّعي إلى قَمْعِها أَوْ كَبْتِهَا، وذلك؛ لِتَجَنُّبِ الوقوعِ في الْمَشَاكِلِ النفسيّةِ لاحقًا.

الْكَبْتُ في عِلْمِ النَّفْسِ الْمُعَاصِر

يَسْتَخْدِمُ عُلَمَاءُ النَّفْسِ المعاصرون، كَلِمَةَ كَبْتٍ أَوْ قَمْعٍ غَالبًا للإشارةِ إلى الذِّكرياتِ الْمَقْمُوعَةِ أَوْ المكبوتة، وهي عِبارةٌ عَنْ حَادِثٍ أَوْ مَجْمُوعَةٍ من الحَوادِثِ الَّتي يَتَعَرَّضُ لَهَا الفردُ في حَياتِهِ، وَالَّتي يَعْجَزُ عن تَذَكُّرِهَا، أَوْ يُمْكِنُ لَهُ اسْترجَاعَهَا دون معاونةِ طَبيبٍ مُعَالِجٍ، ويُمْكِنُ لِلطَّبيبِ أَنْ يَلْجَأَ لِعَدَدٍ مِنَ الأَدواتِ الْعِلاجِيَّةِ ومِنْها (التنويم المغناطيسي)، وهذه الأَدَاةُ مِنْ أَهَمِّ الْأَدَوَاتِ المُثيرةِ للجَدَلِ بِشَكْلٍ كَبيرٍ، وَقَدْ لَجَأَ الْمُعَالِجُون النَّفْسِيُّونَ لهذه الطَّريقةِ في نهايةِ القرن الْمُنْصَرِمِ؛ لمساعدةِ النَّاسِ على تَذَكُّرِ نَوْعِيَّةٍ مُعَيَّنَةٍ من الْحَوادِثِ الَّتي تَعَرَّضُوا لَهَا -كالاعْتِدَاءِ الجِّنْسِيِّ- وَتَوَصَّلُوا إلى أَنَّ الْعَديدَ مِنْ حَوادِثِ الاعْتِدَاءِ لم تَحْدُثْ قطُّ؛ وَنتيجةً لهذا فقد تَوَصَّلَت الأَبْحَاثُ إلى أَنَّ النَّاسَ يَفترِضُونَ إِشَارَاتٍ لِنَتائجِ التَّنْويمِ المِغْنَاطيسيِّ، أَوْ يُمكِنُ أَنْ يَكُونَ المُعَالِجُون النَّفسيُّون قَدِ افْتَرَضُوا -ربَّمَا دون قَصْدٍ- ذِكْرَيَاتٍ لِلأَفراد الْمُنوَّمين، والَّتي لم تَحْدُثْ فِعْليًّا في الواقع. ونتيجةً لِكلِّ مَا سَبَق، فَإِنَّ عُلَمَاءَ النَّفْسِ يُجَادلُونَ بِأَنَّ الذِّكْرَيَاتِ المَكْبُوتةِ غَيْرِ شائعةٍ، ويُؤكِّدُ كَثيرٌ مِنَ الأَطِبَّاءِ أَنَّهُ لا يُمْكِنُ اسْتِرْدَادَ الذَّاكرةِ المفقودةِ.
أَمَّا "فرويد" فَيَعْتَقِدُ بِأَنَّ رُدُودَ الفِعْلِ الْجَسَديَّةِ، أَوْ الْخَطَأَ الَّذي يَحْدُثُ في الذَّاكرَةِ، أَوْ الكلامِ، نَاتِجٌ عَنْ شَيْءٍ مَخْفِيٍّ في لاوعي الفرد.

* المراجع:

- جمعية علم النفس الأميركية APA، قاموس موجز لعلم النفس Washington، DC: American Psychological Association، 2009. Print.
- كولمان، AM، Oxford قاموس علم النفس، نيويورك، جامعة أكسفورد، 2006.
- مقالات، المملكة المتحدة (نوفمبر 2013)، رابط بين النسيان والتشويه وقمع الذكريات.
- غارسن، ب. (2007). القمع: إيجاد طريقنا في متاهة المفاهيم. Journal of Behavioral Medicine، 30 (6).

المشاركة الأردنيّة في مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي 1988 - 2018

حاتم السيد/ الأردن

مُنْذُ تأسيس مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي عام 1988 والمسرح الأردني حاضر في دوراته كافة، سواء من خلال العروض المسرحيّة أو الندوات الفكريّة أو الورش الإبداعيّة، وذلك حرصًا من المسرحيين الأردنيين على التواصل مع نظرائهم المصريين والعرب والأجانب، ومساهمة منهم في إنجاح المهرجان الذي كانوا وما زالوا على قناعة راسخة بأنه نافذتهم الحقيقية التي يطلّون من خلالها على التجربة المسرحيّة العربيّة والعالميّة، وإيمانًا منهم بأهميّة الانفتاح على الآخر وتحقيق حالة التواصل والتفاعل والمثاقفة والتلاقح الفكري الذي يولد المعرفة والإبداع، بعيدًا عن كافة أشكال العزلة والانغلاق، مؤكدين أنَّ الانفتاح المقصود ليس ذاك الذي يجتثّ الجذور ويسلب الهوية، بل هو حالة من التأثير والتأثر الإيجابي تهدف لتطوير الذات والارتقاء بالوعي وتعلُّم وسائل تعبير جديدة وتقنيات مغايرة، مع الحفاظ على خصوصية كل بلد وإرثه المعرفي والحضاري، دون الدخول في دهاليز العزلة وسراديب الانطواء.

من هنا بدأت مشاركتنا الأردنيّة بوفود رسميّة وطواقم إداريّة في العامين 1989-1988 برئاسة وزير الثقافة آنذاك د.محمد الحموري، بهدف الاستطلاع وفهم أهداف المهرجان وآليّة المشاركة فيه، وطبيعة العروض المسرحيّة المطلوب ترشيحها له، ومحاولة التوصل لتعريف حقيقي لمفهوم التجريب، حتى يتسنى لنا المشاركة فيه بشكل فاعل وعلمي ومثمر، بعيدًا عن الارتجال والفوضى.

وهكذا بدأت أولى مشاركاتنا الأردنية المسرحيّة الفعليّة عام 1991 بمسرحيّة "عرس الأعراس"

والمُعدَّة عن نص "عرس الدم" للإسباني "لوركا"، حيث كانت المسرحيّة من إخراج "خالد الطريفي"، وقد حاول خلالها عمل توليفة مسرحيّة تتضمن عددًا من قصائد "لوركا" ونصه "عرس الدم"، طارحًا العمل بشكل فانتازي يحاول التجريب على لغة الجسد والمؤثرات الضوئية والموسيقية، بهدف الوصول لعمل مسرحي ذي طابع احتفالي.

وفي العام 1992 كانت مشاركتنا الأردنية الثانية من خلال مسرحيّة "المتمردة والأراجوز" للمخرج "حكيم حرب" ومسرحيّة "من هناك" للمخرج "غنام غنام". مسرحيّة "المتمردة والأراجوز" مُعدَّة عن نص "أنتيجوني" للكاتب الفرنسي "جان آنوي" وهي لفرقة "مسرح الرحالة" وكانت قد حصلت على ست جوائز في مهرجان مسرح الشباب الأردني الأول، ممّا أهَّلها لتمثيل الأردن في مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، وقد حصلت المسرحيّة على جائزة أفضل ممثلة وكانت من نصيب الفنانة "كفاح سلامة" التي أدَّت دور "أنتيجوني"، مناصفة مع الممثلة البولندية "بارارا ديزيكان"، وتعد المسرحيّة تجريبًا على النص الكلاسيكي، حيث مزج المخرج بين النص الكلاسيكي والحكايا الشعبية العربية، وقدَّم العرض بأسلوب "الرحالة" والمسرحيين الجوالين، موظفًا الظواهر المسرحيّة العربية مثل: الحكواتي، الأراجوز، خيال الظل، العرائس وصندوق العجب، مازجًا بين الأسطورة الإغريقية والحكاية الشعبية العربية. أمّا مسرحيّة "من هناك" للمخرج "غنام غنام" فهي لفرقة "مختبر موال المسرحي" والتجريب فيها كان على نص الكاتب الأمريكي "وليم سارويان"، وهي محاولة للتجريب على النص العالمي وتجريده من البيئة الأجنبية والعمل على تطويعه للبيئة والمتلقي العربي وتقديمه ضمن رؤية جديدة معاصرة.

في العام 1993 كانت المشاركة الأردنية الثالثة من خلال مسرحيّة "هناك على الشاطئ الآخر" إخراج "ذياب شاهين" لفرقة المسرح الشعبي، وهي المسرحيّة الفائزة في مهرجان مسرح الشباب الأردني الثاني، حيث أصبح ذلك تقليدًا متَّبعًا ينص على مشاركة العمل الفائز في مهرجان الشباب لتمثيل الأردن في مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، بعد فوز مسرحيّة "المتمردة والأراجوز" بالجائزة الدولية. وتُعدُّ المسرحيّة تجريبًا على النص العالمي "ليلة القتلة" للكاتب الكوبي "خوسيه تريانا"، حيث تم تقديم العرض داخل إطار حلبة مصارعة، وتحوّل الممثلون خلاله إلى مجموعة من المتقاتلين الذين يحاول كل منهم أن يهزم الآخر، كدلالة على العالم الذي نعيشه والذي تحول بسبب الصراعات والحروب إلى ما يشبه حلبة المصارعة.

في العام 1994 كانت المشاركة الأردنية الرابعة، من خلال مسرحيتين هما: "هاملت يُصلب من جديد" للمخرج "حكيم حرب" فرقة مسرح الرحالة، ومسرحيّة "الصابرون" للمخرج "عبدالكريم الجراح"- "وزارة الثقافة". وفي مسرحيّة "هاملت يصلب من جديد" واصل المخرج "حكيم حرب" تجريبه على النص الكلاسيكي، حيث اختزل نص "هاملت" لوليم شكسبير، وقدَّمه في ثلاثة ممثلين

فقط، وقام بربط جريمة قتل الملك "والد هاملت" على يد أخيه "كلوديوس" بأول جريمة حدثت في التاريخ ألا وهي جريمة قتل قابيل لأخيه هابيل، مستبدلًا فعل القتل -في الجريمتين- بالصلب، كإشارة لاستمرار مسلسل قتل الأخ لأخيه منذ الأزل وحتى الآن. أمّا في مسرحيّة "الصابرون" الفائزة في مهرجان مسرح الشباب الأردني الثالث، فقد كان التجريب على النص العالمي الذي من تأليف "جاك أوديبرتي" ومحاولة تطويعه ليلائم المتلقّي العربي، وإعداده برؤية جديدة تتناول الهموم والقضايا العربية.

وفي عام 1995 كانت المشاركة الأردنية الخامسة، من خلال مسرحيّة "كلاكيت" للمخرج "حسن السبايلة"، وهي المسرحيّة الفائزة في مهرجان مسرح الشباب الأردني الرابع، حيث حاول المخرج من خلالها التجريب على النص المحلي للكاتب "علي الكردي" وطرحه ضمن رؤية وصورة فانتازية، من خلال تقديم عدد من اللوحات الفنية التي تختزل رحلة الإنسان منذ ولادته وحتى رحيله عن هذا العالم ثم استمراره وخلوده عبر الأجيال القادمة وطرحه للأسئلة الوجودية ذاتها.

وفي عام 1996 كانت المشاركة الأردنية السادسة، من خلال مسرحيّة "كأنك يا أبو زيد" تأليف وإخراج "غنام غنام" وهي المسرحيّة الفائزة بجائزتيَ التأليف والإخراج في مهرجان المسرح الأردني في العام ذاته. حيث التجريب فيها على السيرة الشعبية "أبو زيد الهلالي" وعرضها ضمن احتفالية مسرحيّة ذات طابع فرجوي، يختلط فيها التمثيل بالرقص والغناء، مثلما تختلط الكوميديا بالتراجيديا.

وفي عام 1997 كانت المشاركة الأردنية السابعة، من خلال مسرحيّة "الحفرة" للمخرج خليل نصيرات وهي المسرحيّة الفائزة بعشرة جوائز في مهرجان مسرح الشباب الأردني الخامس، حيث كان التجريب فيها على النص العالمي "في انتظار جودو" و"الزمن والحجرة" لـِ"بوتو شتراوس" والتجريب على مادة درامية تنتمي إلى مسرح العبث ومحاولة استنهاض هذه المادة في زمن التكنولوجيا ومصير الإنسان في ظلها كمستهلك لها ومطحون فيها، فكانت بمثابة تنبؤ لوسائل التكنولوجيا التي نمرّ بها اليوم.

وفي عام 1998 كانت المشاركة الأردنية الثامنة، من خلال مسرحيّة "ذاكرة الصناديق الثلاثة" للمخرجة "سوسن دروزة"، حيث كان التجريب فيها على النص المحلي، للتعبير عن أزمة الإنسان المعاصر الذي يعيش في عالمٍ على وشك الانهيار تدريجيًّا، وذلك من خلال حكاية مجموعة من الأصدقاء من مختلف التخصصات والثقافات والذين يعيشون في بيت آيل للسقوط التدريجي.

وفي عام 1999 كانت المشاركة الأردنية التاسعة، من خلال مسرحيّتين للمخرج "حكيم حرب" فرقة "مسرح الرحالة"، وهما مسرحيّة "ميديا" ومسرحيّة "ملهاة عازف الكمان". المسرحيّة الأولى "ميديا"، واصل "حكيم حرب" من خلالها تجريبه على الأسطورة والنص الكلاسيكي، حيث أعاد كتابة الأسطورة الإغريقيّة "ميديا" مستندًا لعدة نصوص ولعدد من الكتاب الذين تناولوها

مثل: "يوروبيدس" و"بير كورني" و"جان آنوي" وقدَّمها على شكل لوحات فنية مختزلة أقرب إلى لغة السينما، مستخدمًا تقنية "الفوتو مونتاج" و"الفلاش باك" في تلخيص أحداث الأسطورة التي قدمها ضمن عرض يستند إلى "مسرح الصورة" ولغة التعبير الجسدي. أمّا مسرحيته الثانية "ملهاة عازف الكمان" فالتجريب فيها كان على نص "سوء تفاهم" للكاتب الفرنسي "ألبير كامو" حيث قام "حكيم حرب" بتحويل النص من واقعي إلى أسطوري، من خلال نقل أحداث المسرحيّة من فندق معاصر إلى دير قديم للراهبات، ممّا أضفى على العرض السمة الأسطورية والطقسية التي تتَّسم بها معظم تجارب المخرج حكيم حرب.

وفي عام 2000 كانت المشاركة الأردنية العاشرة، من خلال مسرحيّة "نشيد الصعاليك" للمخرج "عبدالكريم الجراح"، فرقة طقوس المسرحيّة، وهي المسرحيّة الفائزة بجائزة أفضل منظر بصري في مهرجان "بترا" المسرحي في الأردن. حيث التجريب فيها على السيرة الذاتية لشاعر الأردن "عرار" من خلال عرض مسرحي يستند إلى جماليات السينوغرافيا والمنظر البصري ولغة الجسد، وتختلط فيه الكوميديا بالتراجيديا مثلما يختلط التمثيل بالرقص والغناء تحقيقًا لفكرة المسرح الشمولي.

وفي عام 2001 كانت المشاركة الأردنية الحادية عشرة، من خلال مسرحيّة "كوميديا حتى الموت" للمخرج "حكيم حرب"، فرقة المسرح الحيّ، ومسرحيّة "فلنتاين" للمخرج "خليل نصيرات"، أمّا في مسرحيّة "كوميديا حتى الموت" للمخرج "حكيم حرب" فكان التجريب فيها مجددًا على نص كلاسيكي هو "كاليجولا" للكاتب الفرنسي "ألبير كامو"، وذلك من خلال تجريد النص من شكله الكلاسيكي الروماني القديم وطرحه ضمن رؤية وشكل معاصرين ينتميان للزمن الذي عرضت فيه المسرحيّة، ونقل بيئة العرض من قصر روماني قديم إلى وكر عصابات في العالم السفلي الذي يعيش فيه الخارجون عن القانون. وفي مسرحيّة "فلنتاين" للمخرج "خليل نصيرات" كان التجريب فيها على اللغة المسرحيّة، حيث استخدمت كلمة "ألو" العالميّة الاتفاق ولكنها لم تستطع بث التواصل بين امرأة ورجل يقيمان في سجن الحياة، حيث تم طرح أزمة اللغة وعجزها عن التواصل بين البشر.

وفي عام 2002 كانت المشاركة الأردنية الثانية عشرة، من خلال مسرحيّة "الزائر" تأليف الكاتب والناقد اللبناني "بول شاؤول" إخراج "باسم عوض" وهي المسرحيّة الفائزة بست جوائز في مهرجان مسرح الشباب الأردني عام 2000، وكان التجريب فيه على النص العبثي من خلال التعبير بالجسد والفراغ والضوء عن انقطاع التواصل الإنساني والنزوع نحو العزلة والانطواء على الذات كأحد افرازات الحروب.

وفي عام 2003 كانت المشاركة الأردنية الثالثة عشرة، من خلال مسرحيّة "كاليجولا" تأليف "ألبير كامو" إخراج "رائد عودة"، لفرقة نقابة الفنانين الأردنيين، وهي المسرحيّة الفائزة بعدة جوائز في

مهرجان مسرح الشباب. حيث تم التجريب فيها على تقديم العمل بشكل فانتازي لا ينتمي لزمان ومكان محددين، داخل إطار رقعة شطرنج يتحرك فوقها الممثلون، كنوع من الإيحاء بأنّ ما يحدث عبارة عن لعبة، وقد تم توزيع دور "كاليجولا" على ثلاثة ممثلين للتعبير عن الشخصية المركّبة.

وفي عام 2004 كانت المشاركة الأردنية الرابعة عشرة، من خلال مسرحيّة "سيمفونية الدم.. مكبث" للمخرج "حكيم حرب"، فرقة المسرح الحي، ومسرحيّة "طقوس الحرب والسلام" للمخرج فراس الريموني. وفي مسرحيّة "سيمفونية الدم.. مكبث" يؤكد المخرج "حكيم حرب" نهجه المسرحي بمواصلته التجريب على النص الكلاسيكي، من خلال رؤية معاصرة لنص "شكسبير" تمزج بين النص الشكسبيري "مكبث" والحكايا العربية الكنعانية، بهدف التعبير عن الصراع العربي الإسرائيلي، من خلال حكاية القاتل المغتصب "مكبث" والضحية المقتول "كنعان"، حيث يستند القاتل إلى أساطير وخرافات الكهنة للنيل من الملك "كنعان" واحتلال أرضه وتنصيب نفسه ملكًا على "أورشليم"، مثل استناد مكبث إلى خزعبلات الساحرات. أمّا في مسرحيّة "طقوس الحرب والسلام" للمخرج "فراس الريموني" فرقة طقوس المسرحيّة، فيواصل المخرج نهج فرقته المسرحيّة من خلال التجريب على المادة الدرامية الطقسية، فيقدم طقسًا مسرحيًا في الفضاء الخارجي المفتوح، للتعبير عن رفض معاهدات السلام المبرمة مع أعداء الأمة.

وفي عام 2005 كانت المشاركة الأردنية الخامسة عشرة، من خلال مسرحيّة "مأساة المهلهِل" من



مسرحية حرير آدم

تأليف وإخراج "حكيم حرب"، ومسرحيّة "الخروج إلى الداخل" إخراج "محمد الإبراهيمي، أمّا مسرحيّة "مأساة المهلهِل" لحكيم حرب فهي حاصلة على جائزة الدولة التشجيعية وخمس جوائز عربية في مهرجان المسرح الأردني بدورته العربية عام 2004، حيث التجريب هنا على المادة التراثية العربية والسيرة الشعبية، ومن خلالها يرتقي المخرج بالبطل الشعبي "الزير سالم" إلى مصاف الأبطال التراجيديين في المأساة الإغريقية القديمة، فيقدمه كبطل وجودي يخوض صراعًا عاموديًا مع القدر أو الزمن، استنادًا لطلبه الشهير: "أريد كليبًا حيًا" والذي يحتج فيه على فكرة الموت العبثي للإنسان ولا مبالاة الزمن الذي يرفض العودة إلى الوراء، فيحول بينه وبين استرداد أخيه القتيل "كليب"، ويعبِّر "حكيم حرب" عن ذلك من خلال شكل فنتازي لسكة حديد وعربة قطار يقودها شخص خفي يحمل الشخصيات -كدمى مقنعة- بعربته وينزلهم في المحطة التي يراها مناسبة، دون العودة إلى الوراء ودون التردُّد في دوس من يقف في طريقه. أمّا مسرحيّة "الخروج إلى الداخل" لمحمد الإبراهيمي فهي المسرحيّة الفائزة في مهرجان مسرح الشباب، حيث التجريب فيها على نص محلي أقرب إلى الكوميديا السوداء، حاول المخرج من خلاله معالجة الواقع المحلي والعربي بأسلوب كاريكاتيري ساخر، فاستحق الأداء الجماعي.

في عام 2006 كانت المشاركة الأردنية السادسة عشرة، من خلال مسرحيّة "الملك لير صوفيًّا" إخراج "مجد القصص"، ومسرحيّة "كارمن" للمخرج "عيسى الجراح"، وفي مسرحيّة "الملك لير صوفيًّا" كان التجريب فيها على النص الشكسبيري، وتقديم شخصية "الملك لير" انطلاقًّا من بعد صوفي، وقد انعكس ذلك على شكل العرض الذي أخذ طابعًا احتفاليًا، امتزج فيه التمثيل مع الرقص والغناء، عبر التركيز على لغة الجسد أكثر من التركيز على اللغة المنطوقة، وهو ما يعرف بـِ"Physical theater".

وفي مسرحيّة "كارمن" كان التجريب على نص عربي للكاتب العراقي "علي حسين" وهي المسرحيّة الحاصلة على جائزة أفضل إخراج في مهرجان مسرح الشباب الأردني في دورته السابعة، حيث التجريب هنا على الصورة المسرحيّة، من خلال تقديم لوحات تعبيرية تدين الحروب وأثرها على الأمهات الثكالى والنساء الأرامل.

في عام 2007 كانت المشاركة الأردنية السابعة عشرة، من خلال مسرحيّة "الأسيرات" للمخرج "خليل نصيرات"، ومسرحيّة "القناع" للمخرجة "مجد القصص" فرقة المسرح الحديث. وفي مسرحيّة "الأسيرات" الحاصلة على جائزة الملك عبدالله الثاني للإبداع، حيث التجريب أثناء تلك الغفلة التي عاشتها الأمة العربية في احتلال العراق وما تبعها من جرائم ارتكبت بحق الشعب العراقي من قبل المحتل، فتم التركيز خلال العرض على قضية استغلال المرأة كما وردت في النص الأصلي "جريمة في جزيرة الماعز" لـِ"أوغوبتي" وإسقاطها على واقع المرأة العراقية. أمّا في مسرحيّة "القناع" فقد واصلت د.مجد القصص التجريب على لغة

التعبير الجسدي، من خلال مسرحيّة تعبيرية للشاعرة "نوال العلي" استندت في توصيل رؤيتها إلى الاعتماد على أجساد الممثلين والمؤثرات الضوئية والموسيقية، محاولةً خلالها طرح قضايا المرأة وما تتعرض له من تهميش من قبل المؤسسة الذكورية.

وفي عام 2008 كانت المشاركة الأردنية الثامنة عشرة، من خلال مسرحيّة "أبيض أسود" للمخرجة "مجد القصص" فرقة المسرح الحديث، حيث التجريب على نص محلي لمجد القصص والشاعرة "نوال العلي" ومواصلة لأسلوبية المخرجة في اعتمادها على لغة التعبير الجسدي، للتعبير عن قضايا المجتمع وفي مقدمتها قضايا المرأة، وهو المسار الذي اتبعته القصص والعلي في عملهما المشترك.

وفي عام 2009 كانت المشاركة الأردنية التاسعة عشرة، من خلال مسرحيّة "نيرفانا" للمخرج "حكيم حرب"، ومسرحيّة "سجون" للمخرجة "مجد القصص". وقد واصل المخرج حكيم حرب في مسرحيّة "نيرفانا" تجريبه المسرحي على المادة الكلاسيكية من خلال المزج بين نص "سدهارتا" للكاتب الألماني "هيرمان هيسه" والذي يتناول حكاية بوذية قديمة، وقصائد الصوفيين في المشرق العربي، فجاءت المسرحيّة على شكل طقس روحاني ينشد المزج بين روحانية الشرق وروحانية الغرب، بهدف الإجابة عن أسئلة الإنسان الأولى. والمسرحيّة حاصلة على مشروع التفرغ الإبداعي في الأردن.

أما مسرحيّة "سجون" للمخرجة مجد القصص- فرقة المسرح الحديث، فقد واصلت المخرجة التجريب على لغة الجسد من خلال نص محلي للكاتب "مفلح العدوان" والذي يعالج قضايا عبثية وجودية تتناول أزمة الإنسان منذ بدء الخليقة حتى الآن.

وفي عام 2010 كانت المشاركة الأردنية العشرين، من خلال مسرحيّة "ميشع يبقى حيًا" للمخرج



مسرحية ظلال أنثى

"عبدالكريم الجراح"، ومسرحيّة "بلا عنوان" للمخرجة "مجد القصص" فرقة المسرح الحديث. وفي مسرحيّة "ميشع يبقى حيًا"، واصل المخرج تجريبه على النص المحلي الذي كتبه "هزاع البراري" متناولًا المادة التاريخية والتراثية في إطار المسرح خارج العلبة الإيطالية، حيث قدم عرضه في الفضاء الخارجي المفتوح مستندًا إلى الرقصات التعبيرية والأجواء الاحتفالية. أمّا مسرحيّة "بلا عنوان" التي كتبها "مفلح العدوان" فواصلت المخرجة التجريب على لغة التعبير الجسدي من خلال تقديمها عددًا من اللوحات التعبيرية التي تتناول في مضمونها الواقع العربي وتحديدًا قضية القدس وما تتعرض له من انتهاكات وعدوان سافر. وفي عام 2011 توقف مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، بسبب ثورات الربيع العربي، واستمر توقفه حتى عام 2015.

وفي عام 2016 كانت المشاركة الأردنية الواحدة والعشرين، من خلال مسرحيّة "حرير آدم" إخراج "إياد شطناوي" فرقة المسرح الحر، حيث كان التجريب خلالها على النص المحلي للكاتبة "أروى أبو طير" والتي حاول المخرج خلالها الاعتماد على لغة السينوغرافيا لإيصال رؤيته حول الدفاع عن المرأة التي عادة ما تتعرض للاضطهاد والقمع بسبب التفوُّق الذكوري.

وفي عام 2017 كانت المشاركة الأردنية الثانية والعشرين، من خلال مسرحيّة "ظلال أنثى" للمخرج "إياد شطناوي"، حيث واصل التجريب على النص المحلي للكاتب "هزاع البراري" وواصل من خلاله معالجة قضايا المرأة مع التركيز على دور المثقف العربي في تعاطيه مع هذه القضية بشكل مزدوج غير متوازن.

خلاصة

شارك المسرح الأردني في دورات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي كافة -الذي تغير اسمه عام 2016 لمهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي والمعاصر- وذلك من خلال اثنتين وعشرين مشاركة فنية لفرق مسرحيّة أردنية، ومشاركتين بطابع رسمي وإداري، بالإضافة لمشاركته في الندوات الفكرية، من خلال عدد من الأساتذة والباحثين الأردنيين. ويعتبر المسرحيون الأردنيون مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي والمعاصر، حلقة الوصل الحقيقية بينهم وبين المسرح في دول العالم كافة، نظرًا لقرب المسافة بين مصر والأردن، ولاحتواء المهرجان على عدد كبير ونوعي من العروض المسرحيّة والندوات الفكرية والإصدارات والورش الإبداعية، لمسرحيين من مختلف دول العالم. وقد كان للمهرجان أثر كبير وفاعل في تطوير التجربة المسرحيّة الأردنية، وفي التدريب والارتقاء بالوعي والذائقة الفنية والجمالية لجيل كامل من المسرحيين الأردنيين الذين نهلوا من كنوز المهرجان، ممّا ساهم في تطوير أدواتهم كمخرجين وممثلين وكتاب وتقنيين. متمنين للمهرجان دوام التطور والازدهار لخدمة المسرح في الوطن العربي والعالم بشكل عام.

سأرجئُ رسم ملامحها

شعر: أحمد الخطيب / الأردن

سأفرغُ أحمالَها مرّتينِ
وأمضي إلى خانة الوقتِ ليلًا
وأشرحُ للسالكينَ طريقي
عن المُفجعاتْ
أقول لهم إنَّ أمّي رأتْ في المنامِ
بأني أدور على الوافياتِ حليبًا
لأشهقَ بالأغنياتْ
وإنَّ أبي قبل أنْ أستريحَ على ظلّ "سافا"
أحاط بِمَرهمِ قلبِ الحياةْ
وفارقها للأبدْ.

* * *

سأفرغُ أحمالَها مرّتينِ
على بابِ حارتنا
إذْ أنا لا أعي نصفَ هذا النَّجيعِ
ونصفَ البلدْ
وأَحْبِكُ أثوابَها قبل أنْ يستريح الولدْ.

* * *

سأرجئُ رسم ملامحها
ثُمَّ أبدأ بالنَّحتِ
فوق الصخور التي في الفيافي
وأجمعها صخرةً، صخرةً
يا أبي
لا تقُلْ للترابِ أذِنْتُكَ
سلِّمْ على ولدي
قبل يوم الأحدْ
لكي لا يمرَّ على البنكِ

يسحبُ أحلامَهُ الناقصاتِ
ولا تفجعِ العابرينَ بأوّلِ طيرٍ
تخطى دمَ الناسكاتِ،
ولا تفجع
البحرَ بالنائمينَ على
قهوةٍ من زبدْ.

* * *

سأرجِئُ رسمَ ملامحها
قبل أن أستعيدَ اللُّجوءَ الأخيرَ
لأرفعَ مِئذنةً للصلاةْ
تغالبُ أطرافنا في الغريبِ من الحاضرينَ
على سلسبيل النجاةْ
وأدفعُ بالذاهبينَ إلى فرصةِ الريحِ
وهيَ تعلّقُ ثوبَ الصبيّةِ
أو تحفرُ الأرضَ،
أو تنتهي مع غبارِ البَدَدْ!

* * *

سأرجئُ رسمَ ملامحها
إذ أعيش النزيف الجديدَ هنالكَ
حيثُ أنا عابرٌ لا أماري المدينة
أضواءها
أو حضور الغلايا
على كلّ حال
أنا واحدٌ كنتُ أسعى إليهم

وفي جعبتي خمرةٌ
وسَنَدْ!

* * *

تطول الغوايةُ
والطيلسان قصيرُ اللسانِ
وفي مُدُنِ النّاي آخر حيٍّ
تجمّعَ فيهِ على غير عادتهم
عاشقونَ
رأيتُ ملامحها
صورةً في المرايا
وخلف الأنين بلدْ!



عندَ المَعْبَرِ

شعر: عمر أبو الهيجاء/ الأردن

عِندَ المَعبرِ/
أمرُّ واقفًا على الكلامِ،
كانتْ الأرضُ مهيأةً لسربِ العصافيرِ،
في فسحةِ الشجرِ المنتصبِ على الطرقاتِ،
مررنا باكينَ، الترابُ عطّر نوافذَ الروحِ،
شمسُ المغيبِ تغرقُ فينا،
كنا نلوكُ جَمْرَ المنافي،
نهللُ مُبللينَ بعرقِ الترابِ،
عندَ المعبرِ/
أمرُّ واقفًا في منتصفِ الجرحِ،
كنا مُصْطفيّنَ بانتظارِ العناقِ الأولِ،
عناقِ طينِ الأمِّ
ومصاطبِ الحلمِ المجزوءِ،
كأنا نصلي بينَ يديِّ الأرضِ،
أرض تمسحُ بأكمامِها،
غبارًا استوطنَ الوُجُوهَ،

عِنْدَ المَعبرِ/
شَممْنا.. البلادَ،
تَعمّدْنا بريقِ المساءِ،
يمرُّ حولَنا الجنودُ،
تأخُذهُم الرهبةُ من طلقاتِ العيونِ،
جُنودٌ مُتمترسونَ خلفَ بَنادِقِهم،
مُنتفضونَ يطويهمُ رعبٌ،
وأسئلةُ اللاجدوى في الوجودِ،
عندَ المَعبرِ/
رأيتُ البلادَ،
وفي أقصى خاصرةِ التلالِ،
ثمّةَ صراخٌ دفينٌ،
ثمةَ أجدادٌ لنا،

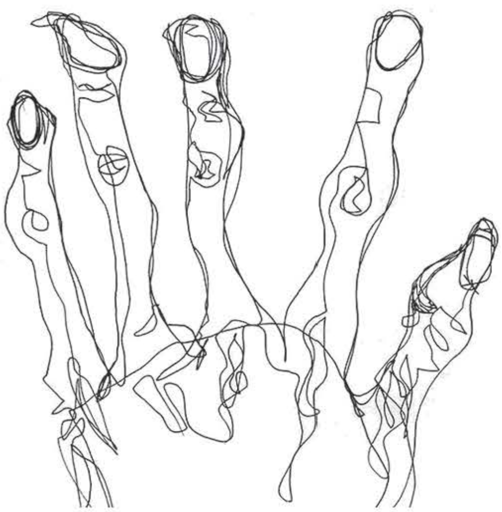
نائمونَ في فراشِ الأرضِ،
وخيطُ دمٍ
يسيلُ عن القبورِ
عِندَ المَعبرِ/
هناك على بُعدِ أغنيَتينِ،
قلتُ: أريحا.. أريحا
تَدّلى الجسدُ في نهرِ التأملِ،
راحَ مِنْ حرقةِ المنفى،
ينثرُ الكلامَ في فسحةِ الحلمِ،
معتمرًا كوفيةَ الترابِ،
ويُصلي في كعبةِ الروحِ.
...
هُنا فلسطينُ/
رميتُ جسدي مُفترشًا أهدابَ الأرضِ،
كأني أرتِّبُ ولادةً أخرى،
ولادةَ طفلٍ لم يرَ غيرَ القانصينَ،
وسماسرةِ الموتِ في جدولِ المعنى،
كلُّ ما فيّ يخرجُ الآنَ منّي،
ذاهبًا نحوَ حكاياتٍ يسردُها أبي،
عن بيوت النفي في المخيَّم،
يسردُها بفمٍ غارقٍ بوجعِ الناي،
وأنا أمرُّ على الجراحِ،
يأخذُني القلبُ،
نَحْوَ الشهداءِ،
نَحْوَ اليتامى،
نَحْوَ أسرى الأيّامِ،
وأنا توأمُ الحزنِ،
ينامُ داخلي،
أكثر من حلمٍ مُتشظٍ،
أكثرَ من رحيلٍ في غمرةِ النشيدِ،
ها أنا/
أشيّدُ بلادًا لصحوِ دمي،
لدمي المطارَدِ،
في الحدائقِ،
المقصوفةِ،
على اتساع الحلم.
...
هُنا فلسطينُ/
كأني ماءٌ بلّلَ عُشبَ الأغاني،
أمنحُ كلَّ مواسمِ اللحظةِ،
ملحَ البارودِ،
وأُسقِطُ صوفَ النعاسِ،
في جفونِ الأرضِ،
قلتُ: هُنا فلسطينُ،
أُجرجر بعضيَ في اختناقِ المَعابرِ،
رأسي مكتظةٌ بالجرادِ،
كيفَ لي،
أنّ أكحّلَ نوافذَ الروحِ،
بحبرِ الليلِ،
والبياضُ يلفّهُ غرابُ الوقتِ،
يا نخلَ أريحا،
ويا سَعَفَها،
أسنِدُ فيَّ الخيول،
كي أمرّ طافحًا بالنشيدِ،
هنا فلسطين/
وخيطُ الحكايةِ يتدلى،

من صرةِ البلادِ،
كأني ماءٌ،
أعبرُ لرقصةٍ أولى،
بينَ الجِرارِ العتيقةِ وحشرجةِ الكلماتِ،
أعبرُ بتصاريحَ لمخدَّةِ الشمسِ،
ومهبطِ الأسماءِ،
ولي مفردةٌ أخرى،
كي أبني نشيدًا،
ناقصًا ملحَ البيوتِ،
أنا ذاكرةُ أبي
أحرسُها،
أتبعُ شكلَ الحواكيرِ،
تحتَ سماواتٍ مائلةٍ للرمادِ..
وقافيةُ الراحلينَ،
الراحلينَ عن لحمِ الترابِ،
هُنا.. فلسطينُ،
هنا.. رأيتُ،
شِباكًا مُعدةً لاقتناصِ أصابعَ،
تُلوحُ لضوءٍ آتٍ
من غبارِ الذاكرةِ،
هنا.. في الحيّ الرافضِ،
خلفَ حُدودِ المقتِ المقيمِ،
رأيتُ وجهيّ،
في اتساعِ الشرفاتِ،
ومدى الميجنا،
رأيتُ وجوهًا أتعبَها ملحُ البارودِ،
ونهاراتٍ لم تغادِرْها المناديلُ،
المناديلُ المبللةِ بنشيد البلادِ،

هنا رأيتُني/
صديقًا..
نبيًا..
رفيقًا للطيورِ،
رأيتُني أصافحُ تلالَ الجرحِ،
في جسارةِ العشقِ،
هُنا رأيتُني/
أتكاثرُ في الترابِ،
أحجُّ خاشعًا بينّ البيوتِ،
والطينِ الطريّ.
هُنا.. فلسطينُ/
لم أرَ غيرَ ارتعاشِ المسافاتِ،
في عيونِ الحُلمِ،
الحلمِ اليَقطرُ من دمي،
حينَ دوّخني الخرابُ.
وثيابُ النزفِ،
لم تزلْ،
معلَّقةً في غابةِ الجِسرِ،
ومرايا الشموسِ،
والأسلاكِ المُكهربةِ،
كُنتُ عاليًا،
مثلَ بلادي،
أعزفُ على وترِ الخيلِ،
صورةَ المعنى في اكتمالِ القصيدةِ،
هُنا.. فلسطينُ/
حملتني الحروفُ، وما ملكتْ يدايَ،
كي أرمِّمَ ما تبقى من حلمٍ،
في رحلةِ الولادةْ.

خمْسون

شعر: محمد خضير/ الأردن



خمْسون ولَّتْ... ما أردْتُّ وداعَها
رَحلَتْ، وخلَّتْ في يَدَيَّ مَتاعَها

كنتُ الصَّبيَّ، وكان عُمْريَ فِكرةً
هَمَستْ إلى كَفٍ تَلومُ ذِراعَها:

أيلولُ ماتَ، وما تبلَّلَ نازحٌ
سَكَنَ الخيامَ، فأسْكنَتهُ طِباعَها!

كبُرَ الصَّبيُّ، وصارَ بَحْرًا طيِّبًا
حَمَلَ الغريبةَ واستظلَّ شِراعَها

لكنَّها لمّا تفتَّحَ قلبُها
هَجَرتْ، وألقتْ للسُّوال قناعَها

فأجابت المرآةُ: مهلًا، ما أنا
إلّا الوجوهُ، وما قرأتُ خداعَها

كمْ غافلتني مثلَ ماءٍ ساهمٍ
رَجَفَ امتثالًا للحَصى وأطاعَها

والآنَ أمضيْ نحوَ موتيَ شاعِرًا
مَلَكَ الحَياةَ بلحظةٍ... وأضاعَها

فتوى

شعر: عارف عواد الهلال / الأردن

أفتَيتُ عِشقًّا وَصَدْعُ القَلبِ أفتَانِي   قَلبِي العَلِيلُ بِهَجْرِ العِشقِ أوصَانِي
فَالقَلبُ يَعلَمُ مَا لا الرُّوحُ تَجهَلُهُ   وَالنَّفسُ حَيرَى بَمَا أبدَاهُ كِتمَانِي
إنْ مَا أطَعتُ عَصَانِي القَلبُ فِي سَرَفٍ   أو إنْ عَصَيتُ أطَاعَ الأصيَدَ الغَانِي
بَينَ التَّصَابِي وَبَينَ الرُّشْدِ حَيَّرَنِي   يَهوَى الكِعَابَ وَعِندَ الجِدِّ يَنهَانِي
مَا خِلتُ قَلبِيْ عَلَى جَهْلٍ يُسَايِرُنِي   حَتَّى عَلِمتُ بِأنَّ القَلبَ أغوَانِي
ألقَى عَلَيَّ بِوَسوَاسٍ يُعَلِّلُنِي   مِنْ بَعدِ حِرْزٍ وَلَيتَ الحِرْزَ أنجَانِي
لولا التِيَاعِي وَفِي نَفسِ الفَتَى أرَبٌ   كُنتُ المُصَابِرَ عَمَّا كَانَ أولَانِي
صَبرًا ذَرَعتُ أذَاعَ البَوحَ آخِرُهُ   ثُمَّ اصطِبَارًا بِعَنْتِ الجُهْدِ أعيَانِي
لا الصَّبرُ جَازٍ وَلا غَضٌّ وَلا أرَقٌ   والجَوفُ طَاوٍ عَلَى غَيظِي وَسِلوَانِي
مِنْ كُلِّ غَيدَاءَ تَسبِيكَ الفُؤادَ هَوًى   يَأتِي النَّذِيرُ بِأنَّ الشَّيبَ أقصَانِي
لا الشَّيبُ عَيبٌ لِذِي قَلبٍ بِهِ طَرَبٌ   لَو يَعدِلُ الحُكْمُ بالإنصَافِ أبرَانِي

يَا حِيرَةَ النَّفسِ بَينَ الخَيلِ إنْ رَخَمَتْ   مُهرٌ عَطِيفٌ وَذَاكَ الصَّعبُ أشقَانِي
غَرَّاءُ تَضبَحُ مِنْ شَوقٍ يُسَهِّدُهَا   وَالشَّوقُ أوقَى الكَرَى بِالسُّهْدِ أجفَانِي
تَشكُو لِأترابِهَا إنْ لُمنَهَا حَسَدًا   لَـمَّا تَمَادَى بِزَيفِ اللَومِ أقرَانِي
قَالَتْ وَقُلتُ ألَيسَ الوَجْدُ يَجمَعُنَا   قَالَتْ بَلَى قُلتُ مَنْ مِنْ بَعدُ يَلحَانِي
فَالعِشقُ نَفْحٌ سِوَى بِالرَّوعِ تُدرِكُهُ   كَالنَّفسِ مِنْ مَلَكُوتِ السِّرِّ رَوحَانِي
لَمحٌ مِنَ النُّورِ فِي سِرٍّ يُخَالِجُنِي   أوحَيتُ مِنهُ وَقَطْفُ الرَّاءِ أنسَانِي
ألقَيتُ سَمعِي لِمَعنَى القَولِ يَصرِفُهُ   إيمَاءُ جِفنٍ وَكَمْ بِالهَمسِ أشجَانِي
فَالعَينُ تُزجِي عَلَى رِسْلٍ مَرَاسِلَهَا   مِنهَا الرَّفِيفُ بِصِدْقِ النُّطْقِ أنبَانِي
كَمْ قَد أرَاكَ عَمِيقَ الصَّمتِ فِي وَلَهٍ   كَيفَ انتَبَذتَ وَكُنتَ الأقرَبَ الدَّانِي
قُلتُ الهُوَينَى رَشِيقُ القَدِّ فِي خَلَدِي   مَا ضَرَّنِي بَعْدُ إنْ بِالبُعدِ أقصَانِي
عَلَّ الهَوَى فِي ضِفَافِ العَينِ مَرقَدُهُ   يَسرِي لِمَنْ بَرَفِيقِ الرُّوحِ أسمَانِي
قَالَتْ وَإنِّي عَلَى عَهدٍ تُؤَمِّلُهُ   لا أُخلِفُ الوَعدَ مَا طَوَّفتَ أفتَانِي
جَلِّلْ حُرُوفَكَ بِالغَرَّاءِ تَلحَظُنِي   آتِيكَ آنًا إلَيكَ الطَّيفُ أسرَانِي
مَلَّكْتُ أمرِيْ لِيُمنَاكَ الَّتِيْ مَلَكَتْ   بَحرَ القَصِيدِ كَذَاكَ الشِّعرُ أوحَانِي
لَكِنَّ أوْبَ الهَوَى غَيرُ الذِي دَرَجَتْ   رِيحُ الكَلامِ بِهِ يَا رَأفَةَ الجَانِي
لا غَروَ إنْ صَدَّ أو أبدَى مَعَاذِرَهُ   بِالنَّأيِ وَالغَدْرِ وَالنُّكرَانِ أضنَانِي
هَلَّا عَرَفتِ ثَوَابَ الشَّوقِ سَائِلَتِي   جَمرَ الغَضَى فِي الجَوَى وَالسُّهْدَ أسدَانِي
إنْ كَانَ كُرْهًا فَخَيرُ الشَّرِّ أهوَنُهُ   أوْ كَانَ حُسنَىً فَقَدْ أسدَيتُ إحسَانِي
فَتوَايَ مِنْكُمْ أهلَ الشِّعرِ قَد وَجَبَتْ   تَاهَ الدَّلِيلُ فَأيُّ الرَّأيِ يَلقَانِي

أجراس العودة
تدقّ داخل القلب

قصّة: إبراهيم درغوثي/ تونس

-1-

برد الشّتاء قارص في بلاد الشّمال البعيدة.
برد يهطل في شكل ندف من الثلج تغطي الأشجار والمنازل والجبال والسهول والوديان والهضاب فيغلب كل الألوان ويحوّلها إلى الأبيض الناصع.
والطّيور ستموت إذا لم تهاجر إلى الجنوب حيث الدفء والشمس الساطعة طوال اليوم.
تلملم الطّيور أشياءها الجميلة وتتفقد أعشاشها للمرة الأخيرة وهي تحرّض فراخها الكسولة على الاستعداد للرحلة الطويلة، ثم تهجر أوكارها حزينة؛ فالرحلة قاسية ومخاطرها لا تعدّ ولا تحصى.
ولكن برد بلاد الشّمال لا يترك لها فرصة للتفكير وتأخير موعد الرحلة بعدما دقت الساعة البيولوجية داخل رؤوس الطيور الصغيرة تنذرها بموعد السفر وأن لا وقت لتأخير الرحلة، فقد يفوت الأوان وتكون الكارثة.
"هذه الساعة البيولوجية التي تسكن رؤوسنا منذ غابر الأزمان لا ترحم" تقول حكيمة الطيور لصغارها الذين تجمعوا حولها قبل موعد السفر بقليل، وتحذرهم من عدم الإنصات لدقاتها حتى لا يصيب عالمهم مكروه ويفنوا كما فنيت الديناصورات العظيمة منذ ملايين السنين.
ويضجّ الصغار بالأسئلة عن هذه الساعة التي لا يراها إلا الكبار، لكن حكيمة الطيور لا تأبه لأسئلتهم وتعدهم بأنها ستحكي لهم عنها عندما يعودون سالمين إلى ديارهم في الصيف القادم.

-2-

وتتجمَّع الطّيور المهاجرة في السّماء الملبّدة بالغيوم تحت لسعات الرّياح وقطرات المطر الباردة وندف الثلج.

ما أصعب هذه اللحظات علينا نحن الطيور ونحن نهمّ بمغادرة أعشاشنا الدافئة في موطن الأجداد، تردِّد حكيمة الطيور بينها وبين نفسها. ما أصعبها وما أشقانا بها.

ثم تضيف وهي تتنهَّد:

- هل تحسُّ بقيّة المخلوقات التي تعمّر الأرض بأحاسيسنا نفسها؟

هل يؤلمها أن تغادر أوطانها مكرهة كحالنا؟

كم رأيت من البشر وقد ملأوا السفن الصغيرة والكبيرة حتى اكتظَّت بهم في أعالي البحار وهم يغادرون عكسنا الجنوب الدافئ نحو هذا الشمال المسكون بالصقيع، ألا يعرفون الخوف مثلنا وجثثهم تتلاعب بها الأمواج ويأكل منها الطير والسمك؟

وتظل الحكيمة تجادل نفسها وتحت ناظريها تتجمّع الطّيور في أسراب تبدأ صغيرة ثم تكبر وتكبر حتى يعظم شأنها وتصبح كتلة سوداء من الريش والزعيق، فتطير نحو الجنوب هربًا من الموت.

تقطع الطّيور الصّغيرة آلاف الكيلومترات وهي مستلقية على التيارات الهوائية الدافئة التي تتلاعب بها في الأجواء البعيدة، فتغفو وتظل تارة أخرى مستيقظة وهي تراقب النجوم المتلألئة في السماء الصافية وهي تهديها إلى طريق الرشاد.

هكذا أخبرتهم الحكيمة وهي تغادر موطنهم.

- سنظلّ نهتدي بالنجوم يا أولادي حتى نصل بسلام إلى منتجعنا الشتوي في خط الاستواء في البلاد الحارة، فكونوا دائمًا يقظين في الليل والنهار ولا يحلو لكم النوم فنضيع في هذا الفضاء الشاسع.

كونوا دائمًا كتلة واحدة ولا تتركوا للغريب فرصة لاختراق صفوفكم.

فيسري نداؤها بين أفراد السرب الطائر سريان الفرح في النفوس في يوم عرس، فتتراص الصفوف وتخفق الأجنحة بسرعة ويشتد العزم، فالطريق ما زالت طويلة والرحلة في بداياتها.

وتحلّق الطيور فوق الغابات السّوداء المخيفة.

وتمرّ فوق الجبال العالية المكلّلة بالثّلوج.

وتقطع البحر العظيم.

ولا تتعب.

تطير وراء الحكيمة ذات العنق المطوّق التي جرّبت هذه الرحلة مرّات عديدة وهي تضرب بأجنحتها الصغيرة أو تنام فوق موجات الهواء التي تأخذها في جريانها في الجو نحو البلاد البعيدة التي ستجد فيها ملجأ للراحة والسعادة.

-3-

وفجأة ترتفع التحذيرات داخل السرب.

يكثر الهرج والمرج ويختلّ التوازن وسط هذا الجسم الكبير، فتذهب كل مجموعة من الطيور في اتجاه وهي تخبط بأجنحتها خبطَ عشواء ويتنادى

الجميع:
- الفرار الفرار، هي ذي النسور والعقبان والبوم وطيور الباز، سادة السماء، في انتظار الوليمة، ولا عاصم لكم منها إلا الحيلة ورحمة الرحمن.
ويشتدُّ الكرب العظيم في الفضاء، يتطاير الريش وتُقتل الطيور الصغيرة التي انفردت بها الجوارح ويشتدُّ الزعيق والنعيب حتى كأنَّ الحرب قد انتقلت من البر إلى الجو إلى أن يعلو نداء حكيمة الطير وقائدة السرب فتتعاضد الطيور من جديد وتعود إلى وحدتها وتتجمّع داخل كتلة صمّاء لا تترك فيها منفذًا للغريب.
ويعود السرب إلى طريق السلامة بينما يعلو بين الحين والآخر نداء:
- انتبهوا يا صغار:
هي ذي رصاصات الصيادين تنطلق من الأرض نحو السماء.
وعلى الأرض، تكثر الفخاخ والشّباك...
فيتعلم الصغار كيف يهربون من الرّصاص وكيف يخاتلون فخاخ الأولاد ويعافون أكل الحبوب من على الشِّباك الملقاة على أديم الأرض.
ولكنّ طيور كثيرة تموت من التّعب والجوع.
فالرّحلة صعبة وطويلة.

-4-

وتواصل قائدة سرب الطّيور الحكيمة قيادة السّرب الذي يتحوّل بمرور الوقت إلى شكل V كبيرة تغطي الفضاء حيث القائدة في الرأس المندفع إلى الأمام بعزيمة وقوة بينما يتوزع على الضلعين بقية الطيور الأقوى فالأقوى وهم يحدبون على الصغار، ويساندون الضعاف والمرضى بالدفع والتودُّد والتشجيع والمسح على الريش حتّى تهلّ بشائر برّ الدّفء والأمان، فتهبط الطّيور التي أنهكها الجوع والتعب فوق الهضاب الخضراء وتحطّ على الأشجار اليانعة.
تلتقط الطيور الحَبّ وأزهار الرّبيع حتّى تشبع، وتشرب من المياه الجارية في سواقي الغابة، وتملأ الفضاء بزقزقتها وهي تتقافز وسط البحيرات العذبة، وتأكل من أسماكها الصغيرة ومن المخلوقات المجهرية التي تعشش داخل التربة المترعة بالحياة.
وتمرح وتسرح تحت نور الشّمس الدّافئة بلا حسيب ولا رقيب، ثم تنفض عن أجنحتها بقايا البرد والتّعب والأمطار، وتملأ فضاء ربيع الجنوب بزقزقتها العذبة، حتّى تتناسى برد الشّمال وعذابات الرّحلة وهي تسعى في الأرض الجديدة على أشجارها أو داخل بحيراتها تشبع جوعها من خيرات أرض السعادة وراحة البال.

-5-

ويزدهي الرّبيع في بلاد الجنوب بالدّفء والهناء، شمس ساطعة طوال النهار، وعيش رغيد بلا منغص في الليل، ومأكل ومشرب في المتناول في جنة أرضيّة صنعها الرب لمخلوقاته الصغيرة جزاء شكورًا، فتهلّل الطّيور وتكاد تنسى الحكايات التي

روتها لصغارها وهي تزقها نسغ الحياة في أعشاش الغابة السحرية التي ولدت فيها بعد الهجرة من بلاد الشمال، تناسى الطيور القادمة من سفوح الجبال الباردة وأغصان الأشجار المثقلة بالثلوج أعشاشها الفارغة إلى أن تدقّ نواقيس صغيرة داخل قلوبها الخفّاقة وتشتعل الساعة البيولوجية من جديد وسط الرؤوس التي أتخمتها خيرات بلاد المنفى:

- لقد أزفت ساعة الرحيل فتهيّأوا للعودة يا طيور.

-6-

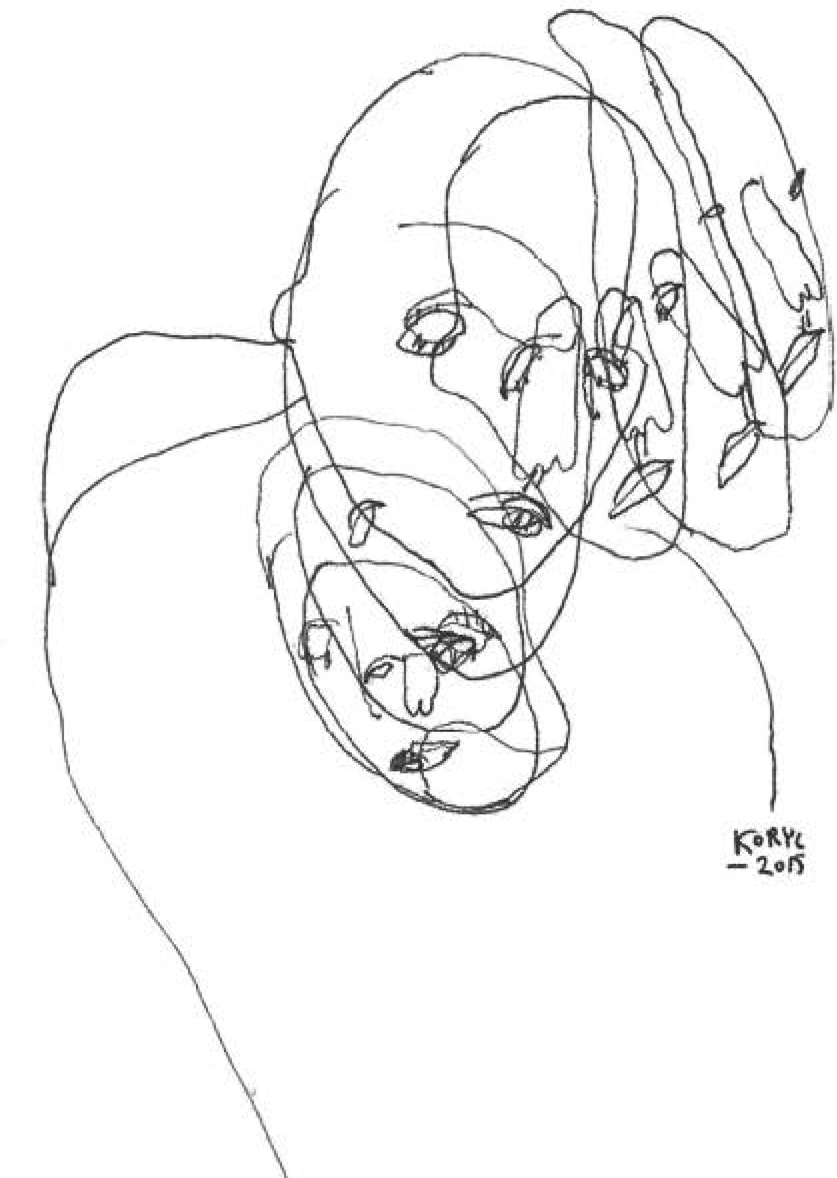
يتجاهل الصغار هذه النواقيس التي لا عهد لهم بها وهم يواصلون لهوهم في البحيرات وعلى سفوح الجبال المكللة بالزهور والرياحين وداخل الوديان وحقول الحب، فيعود الكبار للدق عليها أكثر وأكثر إلى أن يعلو صوت حكيمة الطيور، القائدة الفتيّة للسرب التي تعلّمت من العجوز التي أنهكها تعب خمس سفرات متتالية فقررت أن تستريح إلى الأبد على ضفاف البحيرة السحريّة، أسرار الطريق وحكمة السماء. يعلو صوت القائدة الجديدة على زقزقة السرب صغيره وكبيره، فتعود أجراس العودة للدّقّ داخل القلوب الخفّاقة بوهج الحياة والشوق إلى أرض الأجداد فتتذكّر الطّيور من جديد أوكارها البعيدة ويستعدّ الصغار لرحلة العودة وتتوهّج أنوار الساعة البيولوجيّة في القلوب خفاقة وهي تنير طريق العودة..

-7-

تنادي كبار الطّيور صغارها جذلى، أن استعدّوا للرّحالة الصّعبة يا صغار، فتخفق قلوبها فرحًا وخوفًا وترتفع زقزقاتها العالية حتّى عنان السّماء:

- الحياة جميلة على هذه الأرض..

ولكنّ بلادنا أجمل من كلّ البلدان...



مفكرون سيئون

لماذا يعتقد بعض الناس بنظريات المؤامرة؟ إنها مسألة ذات طابع فكري

قاسم كسّام*

ترجمها عن الإنجليزيّة: **موفق ملكاوي/ الأردن**

تَعَرَّفْ إلى "أوليفر". مثل العديد من أصدقائه يعتقد "أوليفر" أنه خبير في أحداث 11 سبتمبر. وهو يقضي معظم وقت فراغه باحثًا في المواقع، وقد أقنعته أبحاثه بأنَّ الهجمات الإرهابية على نيويورك وواشنطن العاصمة في 11 أيلول/ سبتمبر 2001 كانت عملًا داخليًّا. لم يكن تأثير الطائرة وما نجم عنها من حرائق يمكن أن يتسبَّب في انهيار البرجين التوأمين لمركز التجارة العالمي. ويؤكد أنَّ التفسير الوحيد القابل للتطبيق هو أنَّ عملاء الحكومة قاموا مسبقًا بزرع متفجرات. وهو يدرك، بطبيعة الحال، أنَّ الحكومة تلقي باللوم على القاعدة في أحداث 11 سبتمبر، لكن ردّه المتوقَّع هو: كانوا يقولون ذلك، أليس كذلك؟

تشير أدلة الاستطلاعات إلى أنَّ آراء "أوليفر" حول 9/11 ليست غير عادية بأيّ حال من الأحوال.

في الواقع، إنَّ النظريات الغريبة حول كل أنواع الأشياء منتشرة الآن. هناك نظريات المؤامرة حول انتشار الإيدز، والهبوط على سطح القمر عام 1969، والأجسام الطائرة الغريبة، واغتيال جون كنيدي. في بعض الأحيان، يتبيَّن أنَّ نظريات المؤامرة على حق، فقد كانت "ووترجيت" مؤامرة بالفعل، ولكن في الغالب كانت حبيسة. إنها في الواقع صور توضيحيّة حيّة لحقيقة مدهشة عن الكائنات البشريّة: مهما كان ذكاؤنا ومعرفتنا، ولكن بطرق أخرى، ما يزال الكثيرون منّا يعتقدون بالأمور الغريبة. يمكنك العثور على أشخاص يعتقدون أنهم خُطفوا من قبل فضائيين، وأنَّ المحرقة لم تحدث أبدًا، وأنَّ السرطان يمكن علاجه بالتفكير الإيجابي. ووجد استطلاع أجرته مؤسسة "هاريس" في العام 2009 أنَّ ما بين ربع

خمس وربع الأميركيين يؤمنون بالتناسخ والتنجيم ووجود السحرة. سمِّه ما تشاء، وستجد، ربَّما، أنَّ هناك شخصًا ما يعتقد به.

أنت تدرك، بالطبع، أنَّ نظرية "أوليفر" حول الحادي عشر من أيلول/ سبتمبر ليس لها سوى القليل من الحظ، وهذا قد يجعلك تتساءل عن سبب تصديقها. السؤال "لماذا يعتقد أوليفر أن 11 سبتمبر كان عملًا داخليًّا؟" هو مجرد نسخة من سؤال أكثر عمومية يطرحه المتشكك الأميركي "مايكل شيرمر": لماذا يصدق الناس أشياء غريبة؟ الاعتقاد الأغرب، أنه كلما كان الاعتقاد أكثر غرابة كلما كان هناك شخص ما يصدقه. نسأل لماذا يعتقد الناس أنَّ الأشياء الغريبة لا تشبه السؤال عن سبب اعتقادهم بأنها تمطر بينما هم ينظرون من النافذة ويرون المطر ينهمر. من الواضح لماذا يعتقد الناس أنها تمطر عندما يكون لديهم أدلة مقنعة، ولكن من غير الواضح لماذا يعتقد أوليفر أن أحداث 11 سبتمبر كانت عملًا داخليًّا عندما يكون لديه إمكانية الوصول إلى أدلة دامغة على أنها لم تكن عملًا داخليًّا.

أريد أن أناقش أمرًا مثيرًا للجدل، على الرغم من اعتقادي بأنه أيضًا بديهي ومنطقي. ادعائي هو: يؤمن "أوليفر" بما يفعله لأنَّ هذا هو نوع المفكر الذي هو عليه أو، بصراحة أكثر، لأنَّ هناك خطأ ما في طريقة تفكيره. المشكلة في نظرية المؤامرة ليست، كما يقول الباحث القانوني الأميركي "كاس سنشتاين"، أنَّ لديهم القليل من المعلومات ذات الصلة. المفتاح إلى ما ينتهي بهم الأمر للاعتقاد به هو كيف يفسرون ويستجيبون للكميات الهائلة من المعلومات ذات الصلة المتاحة لهم. أودُّ أن أقترح أنَّ هذا هو في الأساس سؤال الطريقة التي هم عليها. "أوليفر" ليس مجنونًا (أو على الأقل، لا يحتاج إلى أن يكون كذلك). ومع ذلك، فإنَّ معتقداته حول 11 سبتمبر هي نتيجة لخصائص بنيته الفكرية- وبمعنى أدق، خصائص شخصيته الفكرية.

عادةً، عندما يحاول الفلاسفة شرح لماذا يعتقد شخص ما أشياء (غريبة أو غير ذلك)، فإنهم يركّزون على أسباب ذلك الشخص بدلًا من سماته الشخصية. من وجهة النظر هذه، فإنَّ طريقة شرح لماذا يعتقد "أوليفر" أنَّ 11 سبتمبر كانت عملًا داخليًّا هي لتحديد أسبابه لتصديق ذلك، والشخص الذي هو في أفضل وضع ليخبره عن أسبابه هو "أوليفر" نفسه. عندما تشرح إيمان "أوليفر" بإعطاء أسبابه، فأنت تعطي "تفسيرًا منطقيًا" لإيمانه.

المشكلة في هذا هو أنَّ ترشيد التفسيرات يأخذك إلى حيث أنت فقط. إذا سألت "أوليفر" لماذا يعتقد أنَّ 11 سبتمبر كان عملًا داخليًّا، فسيكون من دواعي سرورنا، بالطبع، أن نعطيك أسبابه، ويصرّ عليها: "يجب أن تكون عملًا داخليًّا، لأنَّ تأثيرات الطائرات لا يمكن لها إسقاط الأبراج". إنه مخطئ في ذلك، لكن على أيّ حال هذه هي قصته وهو ملتزم بها. ما فعله، في الواقع، هو شرح واحد من معتقداته المشكوك فيها بالرجوع إلى اعتقاد آخر مشكوك فيه أكثر من سابقه. للأسف، هذا لا يخبرنا

عن سبب تبنّيه لأيّ من هذه المعتقدات. هناك شعور واضح بأنّنا ما نزال نجهل ما يحدث معه.

والآن، دعونا نجعل قصة "أوليفر" متألقة قليلًا: فلنفترض أنه يعتقد أنَّ الكثير من نظريات المؤامرة الأخرى تختلف عن نظريات 11 سبتمبر. ويعتقد أنَّ عمليات الهبوط على سطح القمر كانت مزوَّرة، وأنَّ "ديانا"، أميرة ويلز، قُتلت على يد جهاز MI6، وأنَّ فيروس "إيبولا" هو أحد الأسلحة البيولوجية المسرَّبة. أولئك الذين يعرفونه جيدًا يقولون إنه يمكن خداعه بسهولة، ولديك أدلة مستقلة على أنه غير مبالٍ في تفكيره، ولديه فهم ضئيل للفرق بين الأدلة الحقيقية والتكهنات غير المثبتة. فجأة سيبدو كل شيء منطقيًّا، لكن فقط لأنَّ التركيز قد تحوَّل من أسباب "أوليفر" إلى شخصيّته. يمكنك الآن رؤية آرائه حول أحداث 11 سبتمبر في سياق سلوكه الفكري بشكل عام، وهذا يفتح إمكانيّة تفسير مختلف وأعمق لمعتقده أكثر من الذي يقدمه: فهو يعتقد أن 11 سبتمبر كان عملًا داخليًّا. لأنه ساذج بطريقة معينة. لديه ما يسميه علماء النفس الاجتماعي "عقلية المؤامرة".

لاحظ أنَّ تفسير الشخصية المقترح ليس تفسيرًا منطقيًّا. ففي النهاية لا تُعدُّ السذاجة سببًا للاعتقاد بأيّ شيء، على الرغم من أنها قد تكون السبب في أنَّ "أوليفر" يعتقد أنَّ أحداث 11 سبتمبر كانت عملًا داخليًّا. وعلى الرغم من أنَّ "أوليفر" ربما يتوقع أن يعرف أسباب اعتقاده أنَّ أحداث الحادي عشر من أيلول (سبتمبر) كانت عملًا داخليًّا، فإنه آخر شخص يدرك أنه يؤمن بما يعتقده بشأن هجمات 11 سبتمبر لأنه ساذج.

إنه في طبيعة العديد من السمات الفكرية التي لا تدرك أنك تملكها، وبالتالي لا تدرك المدى الحقيقي الذي يتأثر تفكيرك به. ونادرًا ما يعتقد السُذَّج أنهم سُذَّج، ولا يعتقد أصحاب العقلية المغلقة أنهم منغلقون. الأمل الوحيد في التغلب على الجهل الذاتي في مثل هذه الحالات هو القبول بأنَّ الأشخاص الآخرون -زملاؤك في العمل، وزوجك/زوجتك، وأصدقاؤك- ربما يعرفون شخصيتك الفكرية بشكل أفضل من شخصيتك. لكن حتى ذلك لن يساعد بالضرورة. في النهاية، قد يكون رفض الاستماع إلى ما يقوله الآخرون عنك هو أحد صفاتك الشخصية الفكرية. بعض العيوب غير قابلة للشفاء.

السذاجة واللامبالاة والعقلية المنغلقة هي أمثلة على ما أسمته الفيلسوفة الأميركية "ليندا زاجزيبيسكي" في كتابها "فضائل العقل" (1996)، "الرذائل الفكرية". وتشمل الأمثلة الأخرى على الإهمال والكسل والاستعلاء والانسداد الفكري والتعصب وعدم الدقة وعدم مراعاة التفاصيل. سمات الشخصية الفكرية هي عادات أو أساليب تفكير. لوصف "أوليفر" بأنه ساذج أو غير مبال هو أن يقول شيئًا عن أسلوبه الفكري أو عقله- على سبيل المثال، حول كيفية محاولته اكتشاف أشياء عن أحداث مثل أحداث 11 سبتمبر. سمات الشخصية الفكرية التي تساعد على التحقيق الفعال والمسؤول هي فضائل فكرية، في حين أنَّ الرذائل الفكرية هي سمات الشخصية الفكرية

التي تعيق التحقيق الفعال والمسؤول. إنَّ التواضع والحذر والانتباه هي من بين الفضائل الفكرية التي يفتقر إليها "أوليفر" بوضوح، وهذا هو السبب في أنَّ محاولاته للوصول إلى حقيقة 9/11 خاطئة للغاية.

"أوليفر" خيالي، ولكن ليس من الصعب العثور على أمثلة واقعية من الرذائل الفكرية في السلوك. فكر في قضية "مهاجم الملابس الداخلية" عمر الفاروق عبدالمطلب، الذي حاول تفجير رحلة من أمستردام إلى ديترويت في العام 2009. ولد عبدالمطلب في لاغوس بنيجيريا، لأبوين ثريين ومثقفين، وتخرَّج في كلية لندن الجامعية بدرجة في الهندسة الميكانيكية. نزع نحو التطرف من خلال استماعه إلى الخطابات على الإنترنت للإسلامي أنور العولقي الذي قُتل في وقت لاحق بضربة بطائرة أميركية دون طيار. من الصعب ألا نرى حقيقة أنَّ عبدالمطلب قد استُلب بخطب العولقي، على الأقل جزئيًّا، بسبب انعكاس شخصيته الفكرية. إذا كان لعبدالمطلب شخصية فكرية لا يخدعها العولقي، لربما لم يكن قد انتهى به المطاف بطائرة فوق المحيط الأطلسي والمتفجرات في سرواله الداخلي.

تفسيرات الطابع الفكري للمعتقدات المشكوك فيها أكثر إثارة للجدل ممّا قد يتصوَّر المرء. فعلى سبيل المثال، قيل إنَّ تفسير سلوك الناس السيئ أو المعتقدات الغريبة بالإشارة إلى شخصيتهم يجعلنا أكثر تعصُّبًا منهم وأقل تعاطفًا معهم. ومع ذلك، قد تظل مثل هذه التفسيرات صحيحة



حتى لو كانت لها تبعات ضارة. على أيّ حال، ليس من الواضح أنَّ تفسيرات الشخصيات يجب أن تجعلنا أقل تسامحًا مع نواقص الآخرين. لنفترض أنَّ "أوليفر" لا يمكنه إلا أن يكون الشخص الذي يسقط في نظريات المؤامرة. ألا يتوجَّب أن يجعلنا أكثر تسامحًا معه، بدلًا من أن نكون أقل تسامحًا معه ومع معتقداته الغريبة؟

هناك اعتراض مختلف على التفسيرات المستندة إلى الشخصية، وهو أنه ليس صحيحًا أنَّ الناس لديهم معتقدات مشكوك فيها لأنهم أغبياء أو ساذجين. في كتاب "كيف نعرف ما هو غير

ذلك؟" (1991)، يجادل عالم النفس الاجتماعي الأميركي "توماس جيلوفيتش" بأنَّ العديد من هذه المعتقدات لديها "أصول معرفيّة بحتة"، والتي يعني من خلالها أنها ناجمة عن عيوب في قدراتنا على معالجة المعلومات واستخلاص النتائج. ومع ذلك، فإنَّ المثال الذي يقدِّمه عن التفسير المعرفي يعيدنا إلى تفسيرات الشخصيات. مثاله هو "اليد الساخنة" في كرة السلة. الفكرة هي أنه عندما يقوم اللاعب بتسجيل رميتين، فإنه من المرجَّح أن يسجل رميات أخرى. النجاح يولِّد النجاح.

استخدم "جيلوفيتش" تحليلًا إحصائيًّا مفصَّلًا لإثبات أنَّ اليد الساخنة غير موجودة- فالأداء في رمية معيَّنة مستقل عن الأداء على رميات سابقة. السؤال هو، لماذا العديد من مدربي كرة السلة واللاعبين والمشجعين يؤمنون بذلك على أيّ حال؟ التفسير المعرفي لـ"جيلوفيتش" هو أنَّ الاعتقاد بـ"اليد الساخنة" يرجع إلى حدسنا الخاطئ حول متواليات الصدفة؛ كجنس بشري، نحن سيِّئون في التعرُّف على الشكل الحقيقي للمتواليات العشوائية.

ومع ذلك، عندما أرسل "جيلوفيتش" نتائجه إلى مجموعة من مدربي كرة السلة، فإنَّ ما حدث بعد ذلك كان كاشفًا للغاية. ردَّ أحدهم: "مَن هو هذا الرجل؟ إذن فهو أجرى دراسة. أنا غير مهتمّ". هذا يبدو وكأنه صورة مثالية عن الرذائل الفكرية في العملية. أبرَزَ ردُّ الفعل الطائش مجموعةً من الرذائل، بما في ذلك العقلية المغلقة والتحيُّز. من الصعب ألا نستنتج أنَّ المدرب كان يتصرَّف كذلك لأنه كان منغلقًا أو متحيِّزًا. في مثل هذه الحالات، كما هي الحال مع "أوليفر"، لا يمكن الوثوق في أنَّ سمات الشخصية لا تؤدي عملًا توضيحيًّا مهمًّا. ردّ فعل المدرب الأقل انغلاقًا ربما كان سيختلف تمامًا تجاه دليل على أنَّ "اليد الساخنة" غير موجودة.

هل يمكننا تفسير رفض المدرب دون الإشارة إلى شخصيّته بشكل عام؟ "القائمون على الوضع"، كما يطلقون عليهم، يقولون إنَّ سلوكنا يتم شرحه بشكل أفضل من خلال العوامل الظرفيّة منه من سماتنا الشخصية المفترضة. يرى بعضهم هذا كسبب وجيه للشك في وجود الشخصية. في إحدى التجارب، طُلب من الطلبة في مدرسة لاهوتية إلقاء محاضرة في مكان ما في الحرم الجامعي. وطُلب من مجموعة واحدة أن تتحدث عن الرمزية الخاصة بـ"السامري الصالح"، بينما أعطي الباقون موضوعًا مختلفًا. وقيل لهم إنَّ لديهم الكثير من الوقت للوصول إلى مكان المحاضرة، في حين قيل للآخرين الإسراع. في طريقهم إلى المكان، مرَّ جميع الطلبة بشخص (ممثِّل) على ما يبدو في حاجة إلى المساعدة. في هذه الحالة، المتغيِّر الوحيد الذي أدّى إلى اختلاف ما إذا توقَّفوا للمساعدة هو مقدار العجلة التي كانوا عليها؛ كان الطلاب الذين اعتقدوا أنهم متأخرون أقل رغبة بالتوقُّف والمساعدة أكثر من أولئك الذين اعتقدوا أنَّ لديهم وقتًا. ووفقًا لفيلسوف برينستون "هيربرت غيلبرت هارمان"، فإنَّ الدرس المستفاد من مثل هذه التجارب هو "أننا بحاجة إلى إقناع الناس بالنظر إلى العوامل الظرفيّة وإلى التوقف عن محاولة شرح الأشياء من

حيث سمات الشخصيّة".
سمات الشخصية التي كان يفكر بها "هارمان" هي الفضائل الأخلاقية مثل اللطف والكرم، لكن بعض الموقفيين "situationists" يعترضون أيضًا على فكرة الفضائل والرذائل الفكرية. على سبيل المثال، يشيرون إلى دليل على أنَّ الناس يقدمون أداء أفضل في مهام حل المشكلات عندما يكونون في مزاج جيد. إذا كانت العوامل الظرفية التافهة مثل المزاج أو الجوع أفضل لشرح سلوكك الفكري وأكثر من شخصيتك الفكرية، فما هو المبرر للاعتقاد بوجود سمات شخصية فكرية؟ إذا كانت هذه السمات موجودة، فهل يتوجب ألا يفسرها السلوك الفكري؟ على الإطلاق، ولكن أمثلة مثل "أوليفر" ومدير كرة السلة في "جيلوفيتش" توحي بأنَّ سمات الشخصية الفكرية تشرح السلوك الفكري للشخص في مجموعة كبيرة من الحالات. لا يصدق الناس أشياء غريبة لأنهم جائعون أو في مزاج سيئ (أو جيد). إنَّ الرأي القائل إنَّ الناس لا يمتلكون صفات شخصية مثل السذاجة، أو الإهمال، أو التحيز، أو إنَّ الناس لا يختلفون في الشخصية الفكرية، يحرمنا من التفسيرات التي تبدو مقنعة للسلوك الفكري لكل من "أوليفر" ومدرب كرة السلة.
نفترض أنه تبيَّن أنَّ "أوليفر" يعيش في منطقة تنتشر فيها نظريات المؤامرة أو أنه تحت تأثير الأصدقاء الذين يؤمنون بنظرية المؤامرة. ألن تكون هذه تفسيرات ظرفيّة وقابلة للتطبيق بشكل كامل لمعتقداته حول أحداث 11 سبتمبر؟ فقط إلى حد ما. حقيقة أنَّ "أوليفر" يتأثر بسهولة بأصدقائه تخبرنا بشيء عن شخصيته الفكرية. حيث أنَّ حياة "أوليفر" يمكن أن تساعد في تفسير معتقداته، ولكن حتى لو كانت نظريات المؤامرة منتشرة على نطاق واسع، فما نزال في حاجة إلى فهم سبب تصديق بعض الناس في منطقته لها، بينما بعضهم الآخر لا يصدِّقها.
تساعد الاختلافات في الشخصية الفكرية على تفسير لماذا ينتهي الأمر بالناس في الوضع نفسه إلى الاعتقاد بأشياء مختلفة كهذه. من أجل التفكير بأنَّ السمات الفكرية ذات صلة بالسلوك الفكري للشخص، لا يتوجَّب عليك أن تفكر في أنَّ عوامل أخرى، بما في ذلك العوامل الظرفية، ليست ذات صلة. تشرح الشخصية الفكرية السلوك الفكري فقط بالاقتران مع الكثير من الأشياء الأخرى، بما في ذلك وضعك والطريقة التي يعالج بها دماغك المعلومات. من المؤكد أنَّ الوضعية ستشكل مشكلة لوجهة النظر القائلة إنَّ سمات الشخصية تفسر سلوكنا بغضّ النظر عن العوامل الظرفيّة، ولكن هذا ليس منظور الشخصية التي يريد أي شخص الدفاع عنها.
من الناحية العملية، من أصعب الأمور في التعامل مع أشخاص مثل "أوليفر" هو أنهم من المرجَّح كثيرًا أن يتَّهموك بالرذائل الفكرية نفسها التي تكتشفها فيهم. ستقول إنَّ "أوليفر" ساذج لإيمانه بنظرية مؤامرة 11 سبتمبر. هو أيضًا، سيعتبرك ساذجًا لإيمانك باستنتاجات لجنة الحادي عشر من سبتمبر. أنت تقول إنه يرفض التقرير الرسمي

لأحداث 11 سبتمبر لأنه منغلق، وهو يتهمك بأنّ عقلية منغلقة لرفض أخْذ نظريات المؤامرة على محمل الجد. إذا كنّا غالبًا ما نكون عمياناً عن رذائلنا الفكرية، فمن نحن إذن لنتهم "أوليفر" بأنه فاشل في إدراك أنّ اعتقاده بنظرية المؤامرة يتأتى فقط من سذاجته؟

هذه كلها أسئلة مشروعة، ولكن من المهم ألا تشعر بالانزعاج الشديد بسبب هذه المحاولة لقلب الطاولة عليك. صحيح، لا أحد محصّن من الجهل بالذات. هذا لا يعفي "أوليفر". والحقيقة هي أنّ نظريته ليست جيدة، في حين أنّ هناك أسبابًا عديدة للاعتقاد بأنّ تأثير الطائرات أسقط البرجين التوأمين. فقط لأنك تصدق التقرير الرسمي لما حدث في 11 سبتمبر لا يجعلك ساذجًا إذا كانت هناك أسباب وجيهة لتصديق التقرير. وبالمثل، فإنّ التشكيك في مزاعم نظرية مؤامرة الحادي عشر من سبتمبر/ أيلول لا يجعلك منغلقًا في التفكير إذا كانت هناك أسباب وجيهة للتشكيك. "أوليفر" ساذج لأنه يؤمن بالأشياء التي لا يمتلك أدلة جيدة عليها، وهو منغلق بسبب رفضه للادعاءات التي توجد أدلة ممتازة عليها. من المهم عدم الوقوع في فخ الاعتقاد بأنّ ما يُعدُّ دليلًا جيدًا هو مسألة ذاتيّة. القول إنّ "أوليفر" يفتقر إلى دليل جيد هو لفت الانتباه إلى غياب شاهد عيان أو دعم شرعي لنظريته حول 11/9، وإلى حقيقة أنّ الخبراء قد دحضوا فكرته. قد لا يقبل "أوليفر" أيًّا من هذا كله، لكن مرة أخرى، هذا هو انعكاس لشخصيته الفكرية.

بمجرّد أن تتخطّى فكرة أنّ "أوليفر" قد تمكّن بطريقة أو بأخرى من قلب الطاولة عليك، تظلّ هناك مشكلة ما يجب فعله حيال أشخاص مثله. إذا كان مغلقًا بحق فإنّ ذهنه من المحتمل سوف ينغلق على فكرة أنه عقل منغلق. الانغلاق الفكري هو أحد أصعب العقليات الفكرية التي يمكن التعامل معها لأنه من طبيعتها أنها تكون مختفية عن أولئك الذين يمتلكونها. وحتى لو قمتَ بطريقة ما لإطْلاع (جميع أوليفرات هذا العالم) على الرذائل الخاصة بهم، فلن يؤدي ذلك بالضرورة إلى جعل الأمور أفضل. يتطلّب التعامل مع الرذائل الفكرية أكثر من مجرّد معرفة الذات. أنت أيضًا بحاجة إلى أن تمتلك دافعًا ومحفزًا للقيام بشيء حيالها، وأن تكون قادرًا على فعل شيء لها. هل يجب أنْ يُدان "أوليفر" لضعفه؟ يجب



الفلاسفة أن يفكروا في الفضائل على أنها تمتلك دوافع جيدة، وبالرذائل على أنها ذات دوافع سيئة، لكن دوافع "أوليفر" ليست بالضرورة سيئة. قد يكون لديه الدافع نفسه للمعرفة مثل الشخص الفاضل من الناحية الفكرية، ومع ذلك فقد ضلَّ عن الطريق بواسطة سذاجته وعقليّة المؤامرة التي يمتلكها. لذلك، في ما يتعلق بدوافعه ومسؤوليته عن رذائله الفكرية، قد لا يكون "أوليفر" ملوَّثًا تمامًا. هذا لا يعني أنه لا يتوجب القيام بشيء تجاهه أو تجاهها. إذا كنّا نهتم بالحقيقة فعلينا أن نهتم بتزويد الناس بالوسائل الفكرية للوصول إلى الحقيقة وتجنُّب الباطل.

التعليم هو أفضل طريقة للقيام بذلك. تعتبر الرذائل الفكرية مجرد نزعات للتفكير بطرق معينة، والنزعات يمكن مواجهتها. تتوازن رذائلنا الفكرية مع فضائلنا الفكرية من خلال السمات الفكرية مثل الانفتاح والفضول والدقة. الشخصية الفكرية هي مزيج من الفضائل والرذائل الفكرية، ويجب أن تشمل أهداف التعليم زراعة الفضائل الفكرية والحدّ من الرذائل الفكرية. يتحدَّث الفيلسوف "جيسون بير" عن "التعليم من أجل الفضائل الفكرية"، وهذه هي من حيث المبدأ أفضل طريقة للتعامل مع أشخاص مثل "أوليفر". تقرير 2010 لمجلس جامعة كلية لندن حول قضية عبدالمطلب جاء بنتيجة مماثلة. أوصى التقرير بـ"تطوير التدريب الأكاديمي للطلاب لتشجيعهم، وتزويدهم بالأدوات اللازمة، ليس فقط للتفكير بشكل نقدي، بل لتحدي وجهات النظر غير المقبولة". التحدي هو العمل على كيفية القيام بذلك.

ماذا لو أنَّ "أوليفر" ذهب بعيدًا ولا يستطيع تغيير طرقه حتى لو أراد ذلك؟ مثل العادات السيئة الأخرى، يمكن أن تكون العادات الفكرية السيئة متجذرة ومقاومة للتغيير. هذا يعني العيش مع عواقبها. محاولات التفكير المنطقي مع الأشخاص المتعصبين أو العقائديين أو مغلقي العقول من غير المحتمل أن تكون. إنَّ العلاج الوحيد في مثل هذه الحالات هو محاولة تخفيف الضرر الذي تلحقه رذائلهم بأنفسهم وبالآخرين.

في هذه الأثناء، يجب على أولئك الذين لديهم المقدرة على تقديم المواعظ حول رذائل الآخرين الفكرية للآخرين -وأنا من ضمنهم- أن يتقبَّلوا أنَّهم على الأرجح بعيدون عن الكمال. في هذا السياق، كما في السياقات الأخرى، فإنَّ القليل من التواضع يصنع الكثير. لا يجب أن تدخل في محاولة "أوليفر" لقلب الطاولة عليك، ومع ذلك يتوجب التفكير بأمر مهم: لا أحد منّا يستطيع أن ينكر أنَّ الرذائل الفكرية، على أنواعها، تلعب دورًا في بعض تفكيرنا. أن تكون على قيد الحياة لهذا الاحتمال، هو علامة على العقل السليم.

----

*قاسم كسّام أستاذ الفلسفة في جامعة وارويك في كوفنتري. أحدث كتبه هي "لغز بيركلي: ماذا تعلمنا التجربة؟"، (2014).

https://aeon.co

نوافذ ثقافيّة

محمد سلام جميعان/ الأردن

ثقافة عربيّة

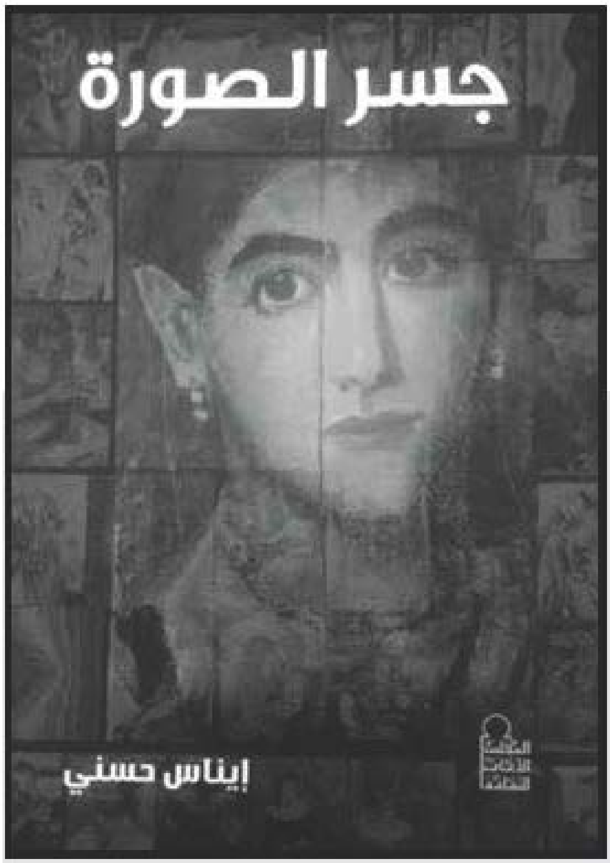
جسر الصورة/ إيناس حسني

تُلْقي المؤلفة الضوء في هذا الكتاب على التواصل بين فنون الشرق وأوروبا، وأثر الفنون الشرقيّة على فنون الغرب منذ ظهور كتاب مقامات الحريري، وما أحدثه هذا المخطوط من تغييرات على فكر الغرب وفلسفته. تقول المؤلفة: "وقد لا يكون من المبالغة القول، إنَّ هذا الكتاب كان أول الطريق إلى الاستشراق وانتشار حركته في الغرب".

يتناول الكتاب حياة وأعمال أربعة فنانين تأثر بعضهم بالفن الإسلامي، وبعضهم بفنون الشرق الأقصى، وبعضهم الآخر بالفن الإفريقي والفن المصري القديم، فـ"بول غوغان" تأثر بالفن المصري القديم وبالفن الياباني، وكذلك "هنري ماتيس" تأثر بالفن الإسلامي، و"بيكاسو" تأثر بالفنون الإسلاميّة والأفريقيّة، و"فازاريللي" تأثر بالفن الإسلامي.

وإذا كان "بول غوغان" تأثر بالفن المصري القديم وجسَّد وحدة جديدة بين الفن والحياة والفكر والنظام والتصوُّر والواقع، فإنَّ "هنري ماتيس"

اتّجه نحو الفن الإسلامي، لترجمة ما في داخله على سطح اللوحة.
وترى المؤلفة أنّ فن "بابلو بيكاسو" ورسومه ولوحاته، وأعماله كلها، تأثرت بالمشرق. أما "فيكتور فازاريللي" فاتجه إلى الفن الإسلامي بكل ثقله، من خلال فن الخداع البصري؛ فاستغل الفن الإسلامي كفن المشربيّة "الأرابيسك" والفسيفساء والنجمة والمفروكة الإسلاميّة.
وكان "فازاريللي" من أكثر فناني القرن العشرين تميزًا بالقدرة على الحلم، إذ استفاد من تجارب الحضارة الإسلامية واستخدم أبسط الأشكال



الهندسيّة الأساسيّة عند الفنان المسلم، وهي: الدائرة والمربع والمعين والمضلعات الهندسية (الأطباق النجميّة)، وبدأ يعيد صياغتها من خلال الثراء اللوني والتناغم في الملامس وتعبيرها.

دلالة الشكل- دراسة في الإستطيقا الشكليّة وقراءة في كتاب الفن/عادل مصطفى

من خلال فصول الكتاب يكشف المؤلف عن المناخ الذي وضع الفن في موضع دفاع، وربما زجّ به إلى ساحات القضاء، ليمْثل للمحاكمة، وهذا في عُرف المؤلّف مردّه إلى وجود التباس لفظي أساسي، فقديمًا ارتبط "النغم" بـ"المجون"، وارتبط "النحت" بـ"الوثن"... إلخ، حتى صار اللفظان يقوم أحدهما في الذهن مقام الآخر. وفي مرئيات المؤلف (الفن ليس حرامًا وليس جائزًا، الفن لازم، والأمة التي تطرح للنقاش، في القرن الحادي والعشرين، مسألة مشروعية الفن هي أمة "محمومة تهذي). لهذا يطرح مفهومًا عميقًا للفن ولماذا هو لازم لكل إنسان ولكل أمة (لو علمنا ما هو الفن، وممّ يتكون، وإلام يرمي، وكيف يتلقى؛ لأدركنا مِن فورنا لماذا هو ضرورة في ذاته وبمعزل عن أيّ عوارض ثانويّة وعن أيّ عواقب لاحقة).
الجمال هو ظلّ الله على الخليقة، والنفس تعرف ذلك بالسليقة وتقول (الله) بجميع اللغات كلما صادفت الجمال، فأمر الجمال جدٌ لا يصح أن نسفّ به أو نبتذله بحديث عن



المجون أو الخلاعة أو الانحلال، ونقد الفن لا يكون إلا بلغته، فلنصبر على الفن في هذه الحقبة الملتبسة، ريثما تسترد الروح شيئًا من عافيتها المهدرة، وتعود ترى الفن على وجهه.

وممّا يتوشَّح به الكتاب من مقولات:

• الفن أداة من أدوات الكشف عن الحقيقة، ووسيلة رمزيّة للمعرفة، والرسالة التي يبثها إلينا الفن أعمق من أن تكون لذة حسيّة عابرة أو متعة جماليّة زائلة، فالعمل الفني لغة رمزيّة لها معنى ودلالة، فكما أنَّ العلم يكشف لنا بعض مضامين العالم وينقلها إلى مجال المعرفة الموضوعيّة، فإنَّ الفن يقوم بدور مماثل، ولكن في مجال المضمون الوجداني للعالم.

• جمال الفن وعظمته ينحصران في قدرته على تجاوز جميع الصور الفرديّة والعادات المحليّة وشتى أنواع التفاصيل والجزئيات.

• الفرضية الميتافيزيقيّة: الفن هو أعمّ وأبقى صور التعبير الديني جميعًا، فما من أداة أخرى لنقل الانفعال قد أسعفت الإنسان مثلما أسعفه الفن، وما من فيض من طرب الروح إلّا هو واجد في الفن قناة تتولّاه وتَحدوه.

• الفن موكل بمقولة "الإستطيقي" والأخلاق موكلة بمقولة "الخير"، وبديه أنَّ مقولة "الإستطيقي" غير مقولة "الخير"، وأنَّ الفن يوصف بالجودة أو الرداءة (الفنيّة)، ولا يصح أن يوصف بالشر أو الخير (الأخلاقي)، ومَن يفعل ذلك يقع في خطأ.

الإبداع في العلم والفن/ د. حسن أحمد عيسى

يطوف هذا الكتاب (من سلسلة عالم المعرفة رقم 24) في مجالات الفكر والفن، فتتبّع مفهوم الإبداع على مرّ العصور انطلاقًا من تأصيلاته في الفصل الأول التي أجاب فيها عن كثير من الأسئلة الغامضة والمحيّرة في قضايا الإبداع في مختلف مجالاته. فأجاب في الفصل الثاني عن التساؤلات التي تدور حول دوافع الإبداع التي تحفز المبدعين وتحركهم إلى الإنتاج الإبداعي، والنظريات التي وضعت لتفسير حقيقة هذه الدوافع وطبيعتها. وفي



الفصل الثالث أجاب عمّا يثار من تساؤلات عن طبيعة الخصائص العقلية للإبداع والعوامل المكونة له، وكيف تطوّرت على يد الدارسين الذين حاولوا الكشف عن هذه العوامل. ومن ثم ينتقل من الإجابة عن التساؤلات في الفصول الثلاثة الأولى إلى محاولة تطبيق هذا الأساس على نماذج متنوعة للإبداع في الشعر وفي النثر وفي الفن التشكيلي وفي العلم... إلخ.

ففي الفصل السادس يكشف عن الإبداع في مجال الفنون التشكيليّة، ويجيب عن السؤال الخالد: كيف يبدع الفنان صور اللوحة التي يرسمها؟ وهل يرسمها جزءًا جزءًا أو يكون لديه تصور كلّي كامل لها منذ البداية؟ وكيف تسير عملية الإبداع في هذه الحالة؟ وما دور الصور الذهنيّة البصريّة التي تدور في ذهنه أثناء الرسم؟ وغيرها من الأسئلة التي يجيب عنها من خلال عرضه لدراسة قام بها "رودولف أرنهيم" عن لوحة مشهورة (الجورنيكا) لأكبر رسامي العصر الحديث "بيكاسو"، التي سجّل فيها احتجاجه على الحرب الأهليّة الإسبانيّة، وما اتّصفت به من هول روّع الآمنين في المدن والقرى الصغيرة. وقد رسمها "بيكاسو" بناء على طلب حكومة الجمهوريّة الإسبانيّة الشرعيّة إبان الحرب الأهلية لكي تعرض على جدار كامل في المعرض الذي أقامته هذه الحكومة في باريس سنة 1937. ويعرض في هذا الشأن للإجابة عن التساؤلات التي تدور حول الدوافع التي دفعت هذا الفنان العالمي -الإسباني الأصل- إلى رسم هذه اللوحة، وذلك من خلال دراسة الاسكتشات والصور الكثيرة التي سبقت اللوحة أو واكبتها أو أتت بعدها.

ثقافة عالميّة

يوميّات رحلة إلى أوروبا لناصر الدِّين شاه القاجاري/ ترجمة رشيد أركيلة

تشكِّل هذه اليوميات علامة فارقة في التاريخ الثقافي لإيران، كونها ثمرة رحلة الانفتاح على الثقافة الأوروبيّة، وجسر معرفي بين عالمين؛ ظلَّ يسعى فيه الشرق للاستيقاظ من غفوته للّحاق بالأمم المتطوِّرة، المتسامية بالعلوم والعمران والأنوار.

وتذكِّر هذه الرحلة برحلة كثير من النهضويين العرب من حيث الأهداف والنتائج، فالكتاب توثيق لرحلة ملك شرقي طوَّف في ممالك أوروبا عامًا كاملًا فعاد مختلفًا عمّا كان عليه في أول الرحلة، ونقل ما اطّلع عليه في أوروبا من مظاهر النهضة وأسبابها وعواملها إلى مملكته القاجاريّة.

وممّا جاء في هذه الرحلة: "...توقَّفْنا في موسكو. هذا اليوم نزلْنا إلى الطابق السفلي لمَبنى (الكريملن) لمُشاهدة المجوهرات وتيجان القياصرة المعروضة هناك. إنه مخدع عجيب بقاعة مصطفّة، حيث نشاهد في الوقت نفسه، دار الأسلحة، ودار المجوهرات. وضعوا الأدوات والأغراض جميعها خلف الزجاج، وبذوق مُرهَف...".

